HORNBOSTEL

PHONOGRAPHIERTE INDISCHE MELODIEN

Überreicht von den Verfassern.

Phonographierte indische Melodien

von

Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel

(Aus dem psychologischen Institut der Universität Berlin)

Sonderdruck aus den Sammelbänden
der Internationalen Musik-Gesellschaft, Jahrgang V, Heft 3

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1904.

I. Plan, Material und Methode der Arbeit.

Im Gegensatz zur Musikgeschichte befindet sich die vergleichende Musikwissenschaft heute noch in einem Stadium der Vorarbeit. Es gilt zunächst, ein umfangreiches Material aus Gebieten nichteuropäischer Kultur zu sammeln und in Form von Monographien zu bearbeiten. Der Gesichtspunkt der Zusammenfassung muß vorderhand ein geographischer oder ethnologischer sein. Musikalische oder psychologische Einteilungsprinzipien würden eine Kenntnis aller auf dem Erdball vorkommenden musikalischen Äußerungen voraussetzen. Denn wenn man z. B. die außereuropäische Musik mit nichtharmonischer Musik identifizieren wollte, würde man gewärtigen, dies Einteilungssystem auf Grund neugefundener Ausnahmen umzustoßen und durch ein umfassenderes ersetzen zu müssen. Die Einteilung nach dem Tonsystem und dem Rhythmus würde ähnlichen Schwierigkeiten begegnen. Auch kann es leicht vorkommen, daß wir durch irgend welche Abweichungen von unsern musikalischen Gewohnheiten auf neue wesentliche, aber bisher unbeachtete Faktoren aufmerksam werden. Die geographisch-ethnologische Einteilung wird von größeren Gruppen zu kleineren fortschreiten müssen, je mehr die Einzelerfahrungen eine Differenzierung nach außergeographischen Gesichtspunkten fordern.

Dieser Gedankengang bestimmte auch die Wahl des Titels der vorliegenden Arbeit. Unser gleich näher zu besprechendes Material stammt aus verschiedenen Gegenden des indischen Reichs, von Musikern verschiedener Rasse, Kaste und musikalischer Vorbildung. Man wird sich also hüten müssen, die in den vorliegenden Musikproben hervortretenden Eigentümlichkeiten zu verallgemeinern; denn sie könnten bei andern indischen Stämmen fehlen, andre Besonderheiten könnten gefunden werden. Die Lückenhaftigkeit unsres Materials zwang uns, von einer umfassenderen Darstellung der indischen Musik abzusehen, umsomehr, als auch die einschlägige Literatur den Mangel eigner Erfahrung nicht ersetzen konnte.

Als uraltes Kulturland besitzt Indien eine große Zahl von Originalwerken älteren und neueren Datums über Musik. Manches davon ist durch die kritische Bearbeitung von Seiten der Orientalisten auch dem

sanskritunkundigen Musikwissenschaftler zugänglich geworden[1]). So viel des Interessanten diese Literatur dem Historiker und Theoretiker bieten mag, so wenig leistet sie, wenigstens gegenwärtig noch, für unsre Zwecke. Die ältere Musiktheorie, in den seltensten Fällen auf streng empirischer Grundlage aufgebaut, ist im hohen Grade unabhängig von der musikalischen Praxis, um so enger mit mathematischen und philosophischen Spekulationen verknüpft. Sie wird daher nicht herangezogen werden dürfen, um empirisch erworbene Kenntnisse zu ergänzen, sondern höchstens, um sie zu bestätigen oder um einen historischen Anschluß zu gewinnen. Dies ist aber erst bei umfassender Kenntnis der praktischen Musik möglich. Der gebildete Inder hält zwar als echter Orientale mit der größten Pietät an der durch die alte klassische Literatur geschaffenen Tradition fest; wieweit dieselbe aber mit der gegenwärtigen Praxis kongruiert, kann unmöglich a priori entschieden werden.

Wertvoll waren uns einige von den zahlreichen Publikationen des Radjah S. M. Tagore[2]), der als europäisch gebildeter und in der musikalischen Theorie und Praxis seines Landes bewanderter Musiker Beachtung verdient.

Unsern Bedürfnissen kam auch das Werk von B. A. Pingle (Indian Music)[3]) entgegen, das zwar in erster Linie didaktische Zwecke verfolgt, aber gerade deshalb als Kompendium der praktischen indischen Musik gelten darf. Aus dem Umstand, daß hier ein Inder zu Indern spricht, erwächst allerdings für den europäischen Leser ein Nachteil, der das Verständnis hie und da wesentlich erschwert. Denn der Autor konnte

---

1) Hierher gehören namentlich:
Jones, On the Musical Modes of the Hindus, Asiat. Res. III. 1799 (übers. von F. H. Dalberg, Die Lieder der Indier, Erfurt 1802);
die Einleitungen von A. C. Burnell's Ausgaben des
Ārsheyabrāhmaṇa, (Mangalore 1876),
Saṃhitopanishadbrāhmaṇa (M. 1877),
Jaiminīya Text of the Ārsheyabrāhmaṇa (M. 1878) und
Ṛiktantravyākaraṇa (M. 1879);
J. Grosset, Contribution à l'étude de la musique Hindoue (Bibl. de la fac. des lettres, Lyon, 1888), eine kritische, mit Einleitung, Übersetzung und sehr wertvollen Anmerkungen versehene Ausgabe des 28. adhyâya des Bhāratīyanātyaçāstra.
Endlich die von S. M. Tagore aus verschiedenen Zeitschriften gesammelten und unter dem Titel »Hindu Music« vereinigten Abhandlungen mehrerer Autoren (N. A. Willard, W. Jones, W. Ouseley, J. D. Paterson, F. Fowke usw.)

2) Namentlich: »Musical Scales of the Hindus« Calcutta 1884 und »Specimens of Ind. Songs« 1879; ferner auch »Hindu Music«, reprinted from the »Hindoo Patriot«; Sept. 7, 1874 Fifty Tunes, 1878; Eight Tunes 1880.

3) Bombay, 1898.

bei seinem Publikum Begriffe und Anschauungen voraussetzen, die für uns erst einer eingehenden Erläuterung bedurft hätten.

Am erschöpfendsten von allen bisherigen Publikationen über indische Musik ist das Werk von C. R. Day, The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan (London, 1891), das die langjährigen Erfahrungen, die der Verfasser im Lande selbst gesammelt, mit einer kritischen Verwertung der indischen und europäischen Literatur vereint. Die luxuriöse Ausstattung (zahlreiche Notenbeispiele, Tabellen und vorzügliche farbige Abbildungen von Instrumenten), einerseits ein besondrer Vorzug, macht das kostbare Buch leider sehr schwer zugänglich[1]). Obwohl Day sich ex officio nur mit der südindischen Musik (Karnātik)[2]) beschäftigt, berücksichtigt er doch auch das nordindische System (Hindustani) in genügend ausführlicher Weise.

Einige weitere von uns benutzte Arbeiten werden an den entsprechenden Textstellen Erwähnung finden.

Unser Material entstammt drei Quellen:

A) Wir benutzten zuerst im Sommer 1902 die durch das Gastspiel der Hagenbeckschen »Malabaren«-Truppe gebotene Gelegenheit, unsre Sammlung phonographischer Aufnahmen zu bereichern. Die Musiker der Truppe waren zwei Gujaratis, die auf oboenartigen Instrumenten von schreiender Klangfarbe (Nāgasāra und Hothi)[3]) im Duett bliesen; Schlangenbeschwörer, Mohamedaner aus Haiderabad, handhabten das bekannte, aus einem doppelbauchigen Kürbis verfertigte Blasinstrument (Tumri oder Modig)[4]). Kleine Becken (Tālam)[5]) und mehrere Trommeln vervollständigten die instrumentale Ausrüstung. Die phonographierten Gesänge (Duette und Ensembles) und Volkslieder stammen von Gujaratis, Tamilfrauen aus Tanjore und Malabarenkindern aus Madras. Sämtliche Vorführungen (Aufzüge, Akrobatenstücke, Tänze usw.) wurden von zwei Trommeln, manche auch von den Blasinstrumenten begleitet. Zu den Bajaderentänzen wurde im Chor gesungen; zuweilen ging der Gesang in einen Sprechgesang über. Die Tanzbewegungen beschäftigten,

1) Wir hätten auf die Benutzung dieses Werkes, das sich in keiner öffentlichen deutschen Bibliothek fand, verzichten müssen, wenn uns nicht Herr D. F. Scheurleer (Haag) mit seinem Exemplar in freundlichster Weise zu Hilfe gekommen wäre.

2) Wir geben die von Day gebrauchten Fachausdrücke und Eigennamen in seiner Schreibweise wieder. Die Orthographie der Sanskritworte verdanken wir Herrn Prof. Pischel, der die Liebenswürdigkeit hatte, unseren Text in dieser Hinsicht zu korrigieren.

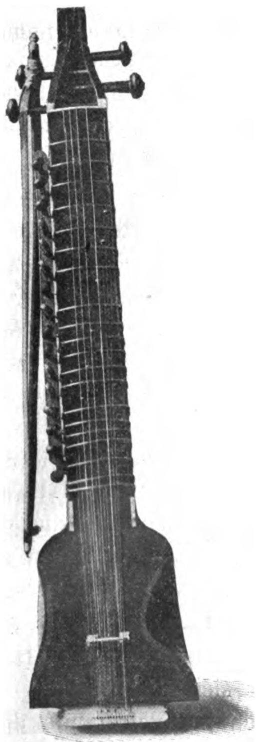
3) Dies die von den Musikern selbst angegebenen Namen. Wahrscheinlich sind die Instrumente identisch, zum mindesten sehr ähnlich mit dem Sānāi (Mahillon, Catalogue du musée instr. du conservatoire r. de musique de Bruxelles I. (2. éd.) 1893, S. 115). Eine Abbildung des Nāgasāra bei Day (Plate XV). Das Hothi unterschied sich nur dadurch von dem N., daß alle Löcher verstopft waren.

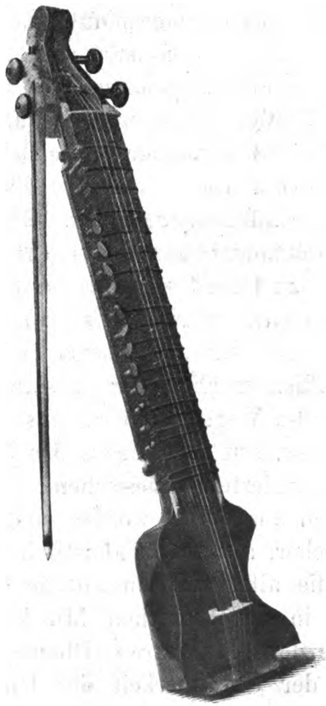
4) Bei Mahillon: tubrī (beng.) oder tiktirī (sanskr.). Abgebildet bei Day Pl. XIV. (Pungi).

5) Bei Mahillon: kara-tāla. Abbildung bei Day Pl. XIII.

wie auch sonst bei Orientalen, in vorzüglicher Weise Arme und Hände der Tänzerinnen, die sich selbst kaum von der Stelle bewegten.

B) Eine zweite Gruppe von Phonogrammen verdanken wir einem in Berlin studierenden Parsen, Herrn Dr. M. Davar aus Bombay, der so freundlich war, uns mehrere Rāgas auf dem Dilrubā vorzuspielen. Dieser ist eine Art Kniegeige mit 4 Stahlsaiten, die auf G, g_0, c_0, und f_0 gestimmt waren; unter den Hauptsaiten befindet sich eine Serie von 15 Resonanzsaiten (ähnlich wie bei den alten Gamben), die, in unsrer (temperirten) Durleiter gestimmt, einen Umfang von zwei Oktaven (c_0—c_2) umfaßten. Eine Reihe von 20 Bünden erleichtert das Auffinden der





Leitertöne[1]). Als Spielsaite, auf der die Melodie vorgetragen wird, dient meistens bloß die erste (höchste) Saite (f_0), selten auch die zweite (c_0); die andern werden gelegentlich mit angestrichen zur Unterstützung der Haupttöne der Melodie (vgl. S. 387).

1) Auf der (leeren) Saite f^0 ist durch die Bünde folgende Leiter gegeben: fis^0, g, gis, a, b, h, c^1; d^1, dis^1, e^1, f^1, fis^1, g^1; a^1, b^1, h^1, c^2; d^2; e^2, f^2. Die Töne cis^1, gis^1, cis^2, dis^2 werden auch gespielt, geübte Spieler erweitern den Umfang sogar über f^2 hinaus.

Der Spieler bediente sich ausschließlich kurzer Striche an der Spitze des Bogens, den er nach Art unsrer Kontrabassisten hielt, und benutzte zum Niederdrücken der Spielsaite meist den Zeigefinger, oft auch den Mittelfinger der linken Hand; bei Verzierungen (Trillern, Mordenten) ist auch der Ringfinger in Tätigkeit; der kleine Finger wird selten verwendet. Aus dieser Spielweise resultiert ein fortwährendes Glissando, wie es auf unsrer Geige beim Wechsel der »Lage« zu hören ist. Zu dieser Eigentümlichkeit der Tongebung gesellt sich infolge des Mitklingens der Resonanzsaiten (die für jedes Stück wieder neu gestimmt werden) eine merkwürdig hallende Klangfarbe, die an ein mit aufgehobenem Pedal gespieltes Klavier, mehr noch an das Cymbal der Zigeuner erinnert. Der Dilrubā (»Herzenräuber«) ist ein in Nordindien, namentlich von Amateuren vielgespieltes Instrument, das auch im Zusammenspiel mit der Sārangī (Saiteninstrument, ältere, ursprüngliche Form des Dilrubā)[1]) und, wohl erst in neuerer Zeit, mit dem Harmonium verwendet wird.

C) Endlich stand uns eine Reihe von Platten zur Verfügung, die die deutsche Grammophon-Gesellschaft in Calcutta von Musikern des Corinthian Theatre und des Classic Theatre und einem bengalischen Orchester aufgenommen hat. Die Gesänge, Soli und Chöre haben einen verschiedensprachigen Text (Bengali, Hindustani, Gujarati, Panjabi, Pushto) und sind sämtlich instrumental begleitet. Bei der Wiedergabe auf dem Grammophon tritt indes die Instrumentalbegleitung (Trommeln, Saiten- oder Blasinstrumente) so sehr in den Hintergrund, daß es nur gelegentlich möglich war, dieselbe in Noten zu fixieren.

Bei der Verarbeitung unsres phonographischen Materials waren wir gezwungen, auf Messungen der Tonhöhen, wie sie von B. I. Gilman an phonographierten chinesischen[2]), von uns an japanischen[3]) und türkischen[4]) Melodien ausgeführt worden sind, zu verzichten. Es ist dies um so bedauerlicher, als exakte akustische Experimentalmethoden der einzige Weg sind, die alte, viel umstrittene Frage nach der Existenz von »Vierteltönen« in der indischen Musik einer Lösung zuzuführen[5]). Bei der Gruppe der »Malabaren«-Phonogramme verbot sich die Messung durch die in der Unsauberkeit des Unisonos deutlich zutagetretende äußerst schwankende Intonation der Sänger; wir hatten es eben mit musikalisch

1) Die Sārangī hat keine Bünde, ist im übrigen aber dem Dilrubā sehr ähnlich; verwandte Saiteninstrumente mit Bünden sind Esrār und Tāus (»Pfau«) letzteres persischen Ursprungs (vgl. Mahillon, l. c. S. 130 ff.).

2) On some Psychological Aspects of the Chinese Musical System. Philos. Review Boston 1892.

3) Studien über das Tonsystem u. d. Musik der Japaner. Sammelbände d. IMG. IV. 2. 1903.

4) Zeitschr. f. Ethnologie Bd. 36. Heft 2, 1904.

5) Vgl. die Anm. 2, S. 382.

(und wohl auch sonst) wenig gebildeten Leuten mit ungeschulten Ohren und Kehlen zu tun, von denen man keine technisch und künstlerisch vollendeten Leistungen erwarten durfte. Eher hätte das Dilrubāspiel unsres Parsen größeren Ansprüchen genügen können. Herr Davar, der auch in der europäischen Musik nicht unbewandert ist, muß in Ansicht seines Bildungsgrades und seiner Intelligenz als zuverlässiger Gewährsmann gelten, dem wir auch über die theoretische und praktische Musik seiner Heimat manche wertvolle Aufklärung verdanken. Allein boshafte Schicksalstücke wollte es, daß er von den festen Bünden seines Instrumentes jeden beliebigen zum Grundton derselben Melodie machen konnte; er konnte in unserm europäischen Sinne »transponieren«, d. h. mit andern Worten, er musizierte in temperierter Stimmung. Ob die gleichschwebende Temperatur eine Eigentümlichkeit des Dilrubā ist, oder ob sie (etwa durch europäischen Einfluß) im heutigen Indien eine größere Verbreitung genießt, müssen wir dahingestellt sein lassen.

Der dritte Teil unsres Materials versagte sich unsern Wünschen in erster Linie aus technischen Gründen; es ist bei Grammophonplatten schwer möglich, einzelne Töne zu längerem Erklingen zu bringen (durch Repetierenlassen)[1]), ohne daß die Schallkurve dauernden Schaden nimmt. Abgesehen davon handelte es sich auch hier um Gesangsstücke, die, wenn auch von Berufsmusikern herrührend, für akustische Untersuchungen nur dann eine einwandfreie Basis abgeben, wenn mehrere Stücke von demselben Sänger dessen Zuverlässigkeit garantieren oder die Intonationsfehler durch Berechnung von Mittelwerten zu eliminieren gestatten.

Wir sahen uns also genötigt, unsere Untersuchung auf diejenigen Probleme zu beschränken, die uns die indische Melodik aufgibt, wenn man von den feinsten Details des Tonsystems absieht; sie sind immer noch interessant und zahlreich genug.

Um das Materiel für kritische Studien verwendbar und gleichzeitig der Publikation zugänglich zu machen, musste es zunächst in europäische Notenschrift übertragen werden.

Die Inder besitzen selbst ein Notationssystem, welches die Eigentümlichkeit der indischen Melodik und Vortragsweise einfach und genau genug — wenigstens für die praktischen Bedürfnisse der Einheimischen — wiederzugeben gestattet. Es besteht im wesentlichen in der Bezeichnung der Melodietöne durch die indischen Solmisationssilben (sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni) in Notenschrift; Versetzungszeichen, die unserm ♯ und ♭ entsprechen, scheinen, obwohl sie existieren, weniger gebräuchlich, sind auch wohl überflüssig, da die »Vorzeichnung« und meist auch die Taktart für jede Melodie schon gewissermassen durch den Titel bestimmt sind (vgl. S. 389). Auch für die in der indischen Musik besonders mannig-

1) Vgl. O. A. u. v. H. Phonograph. türk. Melodien l. c. S. 204.

faltigen Vortragsarten und Verzierungsformen gibt es Symbole[1]), doch ist auch deren Verwendung beschränkt, da die Einzelheiten der musikalischen Ausführung meist dem Vortragenden überlassen bleiben. Wenn diese Ausschmückungen auch ebenso reizvoll wie charakteristisch sein mögen, so kommen sie doch für theoretische Erörterungen nicht so sehr in Betracht, daß ihre völlig adäquate Wiedergabe unerläßlich wäre. Da sich überdies in unsern Phonogrammen Abweichungen von der temperierten Stimmung nur ganz vereinzelt bemerkbar machen (in welchem Falle wir dieselben durch ein + resp. — über der um ein Weniges erhöhten resp. vertieften Note gekennzeichnet haben), so wird die Übertragung der Melodien in unsere Notenschrift kaum einer weiteren Rechtfertigung bedürfen.

Es darf indessen nicht unerwähnt bleiben, auf welche Weise wir der oft sehr schwierigen Aufgabe der rhythmischen Gliederung gerecht zu werden suchten. Bei manchen Stücken waren uns durch die Trommelrhythmen oder durch Accente (Händeklatschen, Becken) erwünschte Anhaltspunkte gegeben, die auf die rhythmische Auffassung der Inder selbst einen Rückschluß gestatten. Meist aber bestimmte einzig unser subjektiver Eindruck die Wahl der Taktart und die Stellung der Taktstriche. Hierbei mußten naturgemäß alle die psychologischen Momente in Wirksamkeit treten, die für den musikalischen Europäer gewohnheitsmäßig als Kriterien ryhthmischer Gliederung dienen; sie alle aufzuführen und zu analysieren ist hier nicht der Ort. Es sollte nur betont werden, daß das Notenbild im allgemeinen nur den Rhythmus wiedergeben kann, den wir aus den Melodien heraus-, oder eigentlich in die Melodien hineinhören, die rhythmische Auffassung des Spielers oder Sängers aber gewiß nur in sehr unvollkommener Weise wiederzuspiegeln vermag.

Für den Gang unserer Darstellung schien es uns zweckmäßig, zunächst das Notenmaterial, mit kritischen Analysen versehen, vorzulegen und dann erst eine theoretische Zusammenfassung zu versuchen; diese Reihenfolge entspricht auch unserer Arbeitsmethode.

II. Notenbeispiele und Analysen.

A. Malabaren.

1. Tamil. Liebeslied.

A ♩= 142 bis 184.



1) R. Simon (Die Notationen des Somanātha, Sitz.-Ber. d. k. bayr. Ak. d. Wiss. 1903, III.) führt deren 23 verschiedene allein für die Vīṇā, ein sehr verbreitetes Saiteninstrument, an. Auch die alte religiöse Musik besaß derartige Notationen (vgl. Burnell, Ārsheyabrāhmaṇa, Introd. § 4).



Ein in flottem, bis zum Schluß beständig gesteigerten Tempo von zwei Tamil-Frauen gesungenes Liebeslied. Die Männer gaben den Rhythmus an, indem sie jedes erste und vierte Achtel durch Händeklatschen betonten. Ohne diese Betonung wäre der uns ganz ungewohnte $^7/_8$-Takt schwer zu erkennen gewesen (vgl. S. 399). Auch die Tonalität der Melodie bereitet unserer Auffassung Schwierigkeiten. Nach den Gewohnheiten unserer harmonischen Musik sind wir zunächst geneigt, *G*-dur als Tonart anzunehmen, schon wegen des Quartensprungs am Anfang; doch wirkt *h* als Finalton im zweiten Teil (in dem *g* überhaupt fehlt), noch mehr *fis* als Finalton im ersten und dritten Teil dieser Auffassung entgegen. Daß wir es mit einem *Si*-Modus zu tun hätten, ist kaum glaublich (derselbe fehlt auch bei Tagore, Mus. Scales). Bemerkenswert ist die, auch in den anderen indischen Melodien häufige Verschiebung nach der Oberquarte (Unterquinte) vom 1. zum 2. Teil und die hierdurch erreichte höhere Lage des letzteren. Alle Teile werden nach Art unseres Rondos mehrfach wiederholt und zwar in folgender Anordnung: A 4 mal hintereinander, dann B 4 mal, C; A 6 mal, B 4 mal, C; A 5 mal, B 4 mal, C; A.

2. Tamil. Liebeslied. (2 Frauen.) — Schläge auf dem 2. Viertel.





Ein anderes, ebenfalls von zwei Tamilfrauen gesungenes Liebeslied. Nach unserer Auffassung *Es*-dur mit einer Ausweichung nach *As*-dur. Da aber *es* nur vorübergehend gebraucht wird, *b* (in Teil A, B und B¹,) bzw. *f* (in D) ein stärkeres melodisches Übergewicht haben, so ist wohl ein *Sol*-Modus auf *b*, bzw. ein *Re*-Modus auf *f* anzunehmen. Interessant ist wieder der Rhythmus. Ohne Zweifel liegt hier ein einfacher $^4/_4$ Takt vor, doch wird jedesmal das zweite und vierte Viertel durch Händeklatschen betont, nach unserer Nomenklatur also die schlechten Taktteile (vgl. S. 396). Einmal wird das Unisono durch eine Solostelle unterbrochen; bemerkenswert ist hier der Ansatz zu einem Contrapunkt: während die eine Sängerin noch den Schlußton ihres Solos aushält, beginnt die zweite ein früheres Thema auf der tieferen Quinte (sic! vgl. Nr. 12, 13, 26 u. S. 383).

3. Gujarati. Tanzlied.



Ein Gujarati-Tanzlied. (Hindustanisch?) Für unser Gefühl wechselt die Tonalität zwischen *D*-dur und *G*-dur, je nachdem *cis* oder *c* (letzteres stets als Durchgangsnote zu *h*) erscheint. *G* kommt nur einmal als Durchgangsnote vor. Melodischer Schwerpunkt ist durchwegs *d*; wir können also einen Wechsel von *Sol*- und *Do*-Modus auf *d* annehmen. — Der Takt wechselt nach unserer Auffassung zwischen $^{3}/_{8}$ und $^{4}/_{8}$, und zwar regelmäßig so, daß auf je vier $^{3}/_{8}$-Takte ein $^{4}/_{8}$-Takt folgt; vielleicht haben wir einen $^{16}/_{8}$-Takt vor uns (vgl. S. 399). Der Aufbau zeigt die übliche Rondoform mit unzähligen Wiederholungen der einzelnen Teile (A 4 mal, B, B^1, B^2; A 5 mal, B, B^1, B^2; A 3 mal usw.). Der zweite Teil (B) bewegt sich wieder in höherer absoluter Lage, als der Hauptteil, und wird mit einer Variation wiederholt. Der Chor wird antiphonisch von Solostellen abgelöst; der Solistin fällt gewissermaßen die Rolle eines Vorsängers zu.

4. Gujarati. Frauengesang.

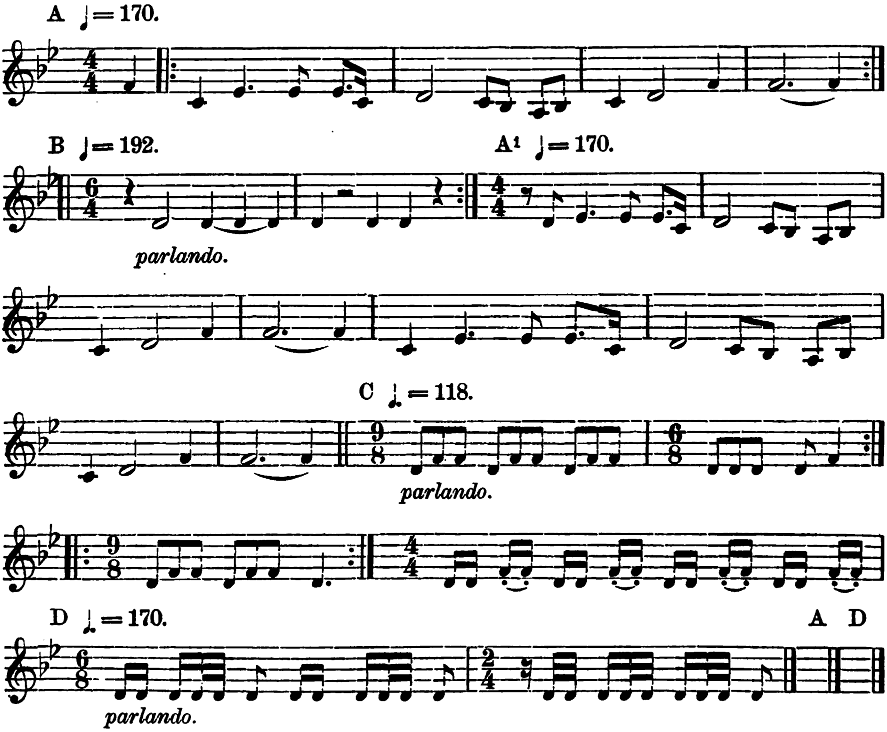




Gujarati-Frauengesang. (Solostimme.) Besonders interessant dadurch, daß dieselben Themen auf verschiedenen Stufen wiederkehren, also ganz analoge Modulationen, oder besser Transpositionen vorkommen, wie in unserer Musik. Die Tonica des ersten Teiles, *h*, verschiebt sich successive nach *fis* (in Teil C), *h* (in D und C^1) und *e* (in E, D^1 und C^2), mit anderen Worten einmal um eine Quinte hinauf, einmal um eine Quinte hinunter; eine Oktaventransposition (in C^1) erhält die Melodie in dem durch die Singstimme gegebenen Umfang. Wir haben fast durchwegs einen *Mi*-Modus anzunehmen; nach europäischer Auffassung moduliert das Stück von *G*-dur nach *D*-dur, hierauf nach *G*-dur zurück, schließlich nach *C*-dur. Der Takt, dessen Analyse uns infolge der häufigen Synkopen und rhythmischen Verschiebungen große Schwierigkeit machte, kann als $^4/_4$-Takt bezeichnet werden; ein eingestreuter $^3/_4$-Takt stört diese Auffassung nicht, denn er scheint aus dem $^4/_4$-Takt entstanden zu sein, indem eine lange Note nicht genügend ausgehalten wurde. Der Aufbau des

Stückes weicht von dem der vorhergehenden etwas ab, indem nicht der erste (A), sondern der zweite Teil (C), von neuen Nebenteilen unterbrochen, wiederholt wird.

5. Gujarati. Tanzgesang.



Gujarati-Tanzgesang. Man könnte schwanken, ob wir die Tonart als einen *Sol*-modus auf der Tonika *f* oder als einen *Mi*-modus auf *d* auffassen sollen; das *d* kommt aber überaus häufig vor (ganze Teile B und D bestehen nur aus einem rhythmisch gegliederten *d*), so daß wir wohl nicht fehlgehen, wenn wir *d* als Tonika und *f* als Dominante betrachten. Daß wir unsere europäische Tonartenvorstellung nicht für die indische Melodik verwerten können, geht aus diesem Liede besonders klar hervor; denn *B*-dur, das wir nach der Vorzeichnung *b* und *es* und auch bei etwaigen Harmonisierungsversuchen als die Tonart der Melodie ansprechen würden, ist schon deshalb auszuschließen, weil der Ton *b* nur ganz vereinzelt als Durchgangsnote vorkommt. Interessant ist in diesem Stück der Wechsel des Gesanges mit dem Sprechgesang. Dieser Sprechgesang ersetzt Trommelrhythmen und zeigt auch eine Kompliziertheit wie diese. Das Lied wurde von zwei Frauen, bei den Aufführungen der Truppe aber von Männern zur Begleitung des Bajaderentanzes gesungen.

6, Rāga Bhairava.



Dieser Melodie soll Rāga Bhairava zu Grunde liegen. Bei dem geringen Ton-Umfang ist ein Erkennen des Rāgatypus, den wir von anderen eigenen (vgl. Nr. 17) und Literaturaufzeichnungen kennen, schwierig. Tonika ist *e*, die Tonart erscheint uns als ein *d*-moll mit der Tonika auf der 2. Stufe; wir haben also eine Art *Re*-modus. Daß *e* als Tonika anzusprechen ist, geht nicht nur aus der Frequenz und Dauer dieses Tones, sondern auch aus seiner melodischen Bevorzugung hervor: es ist von besonders vielen Verzierungen umrankt; nächst ihm ist *g* der wichtigste, auch durch Verzierungen ausgezeichnete Ton. Eigenartig ist der Takt. Wir finden regelmäßig 3 aufeinanderfolgende $^4/_4$-Takte, denen sich ein $^2/_4$-Takt anschließt. Vielleicht fassen die Inder diese 14 Viertel als eine Einheit ($^{14}/_{14}$-Takt) zusammen.

7. Malabaren. Kinderlied.



Ein Malabaren-Kinderlied in einfachstem $^2/_4$-Takt und von verhältnismäßig geringem Tonumfang. Wenngleich wir nach Kriterien der harmonischen Musik die Tonart als *F*-dur ansprechen würden, kann *f*

keineswegs Tonika sein, da es nur an einer einzigen Stelle als Durchgangsnote vorkommt. Wir halten im 1. Teil den *Sol*-modus auf *c*, im 2. Teil den *Re*-modus auf *g* für die zugrundeliegende Oktavengattung. Danach müßten wir in beiden Teilen einen Schluß auf der Dominante *g* resp. *d* annehmen, wofern wir für die Schlußtakte der Teile nicht einen *Re*- resp. *La*-modus auf der Schlußnote als Tonika annehmen wollen.

8. Malabaren. Kinderlied. (Gebet.)

♩ = 138.



8a. Rektah. (Dalberg.)



Dies Stück ist ein Beweis dafür, daß auch in der allereinfachsten indischen Musik, einem Kinderliede, von minimalem Tonumfang (Quarte) eine für uns ganz komplizierte Taktart vorkommt. Das regelmäßige Abwechseln des $^4/_4$- und $^3/_4$-Taktes macht es uns wahrscheinlich, daß die 7 Einheiten als eine Gruppe ($^7/_4$-Takt) aufgefaßt werden. Eine Pikanterie, wie sie in unsrer modernen europäischen Musik oft mit solchen komplizierten Rhythmen erstrebt wird, ist bei diesem indischen Volksliede wohl völlig ausgeschlossen. Diese und die folgende Melodie sind Gebetlieder.

Wir fügen eine Melodie aus der Sammlung von Dalberg (l. c.) zum Vergleiche bei, die offenbar mit unserm Kinderlied verwandt, wenn nicht identisch ist.

9. Malabaren. Gebet.

♩. = 112.



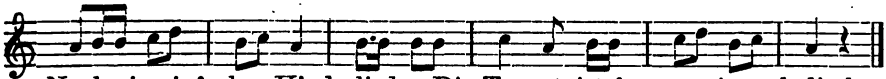
10. Malabaren. Kinderlied.



Zwei einfache Kinderlieder mit ganz geringem Tonumfang, die ganze Melodie besteht nur aus 3 Noten. In No. 10 ist der Übergang zu einem Sprechton bemerkenswert, in welchem die Tonhöhe nur mit Mühe zu analysieren ist (während das Parlando im Stück 5 noch deutlich den tonalen Charakter behält; wir haben zum Unterschied in 5 das Parlando in richtigen Noten geschrieben, während wir hier mit den kopflosen Noten nur die rhythmische Gliederung andeuten wollten).

11. Malabaren. Kinderlied.





Noch ein einfaches Kinderlied. Die Tonart ist für uns ein melodisches *a*-moll, das als Leitton wirkende *gis* und die Schlüsse auf der Tonika *a* machen uns das Stück sehr verständlich, wir könnten es mit Leichtigkeit harmonisieren.

12. Muhammedanische Sackpfeife.



Proben aus zwei auf der Schlangenbeschwörungspfeife (Modig) geblasenen Stücken. Die Bläser waren Muhammedaner aus Haiderabad. Die Melodie, die sich in geringem Tonumfang (Quarte) bewegt und viele Verzierungen aufweist, wird von einem Orgelpunkt, nach unsrer Auffassung auf der Untersexte begleitet. Da das *e* in der Melodie sehr hervorgehoben ist, müssen wir es als Tonika betrachten (*Re*-modus auf *e*), obwohl das Sextenverhältnis der Begleitung auffallend erscheint[1]).

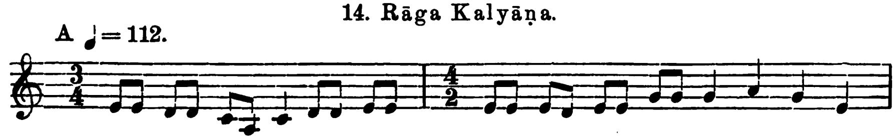
13. Gujaratis. Oboenduett.



Probe aus einem Oboenduett[2]). Die Spieler sind Gujaratis. Die erste Oboe (Nāgasāra) bläst die Melodie, welche einen größeren Tonumfang hat, als die vorige Probe (eine Oktave) und vielfach koloriert ist. Die Tonleiter entspricht unserm *a*-moll, der melodische Schwerpunkt liegt auf der Quinte *e* (*Sol*-modus in Moll). Diese Tonika *e* wird sehr eindringlich von der 2. Oboe (Hothi) als Orgelpunkt festgehalten, der Baß setzt 2 Takte vor der Melodie ein und zieht dadurch ganz besonders die Aufmerksamkeit auf sich (vgl. Nr. 26 u. S. 383).

B. Delrubastücke.

14. Rāga Kalyāṇa.



1) Eine ganz ähnliche Melodie hat L. Riemann (Über eigentümliche bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen, Essen 1899, p. 39, Nr. 6) nach dem Gehör aufgezeichnet.

2) Vgl. auch L. Riemann, l. c. S. 37. Nr. 1.



Rāga Kalyāṇa (?). Das Stück, das uns Herr Davar nicht nur auf der Dilrubā vorspielte, sondern gelegentlich auch vorsang, ist nach seiner eigenen Angabe Kalyāṇa; in der mitgeteilten Form wird es mit modernem Text als Loblied auf Indra in der Oper Hariścandra vom Chor (unison) mit Orchesterbegleitung gesungen. Ob wir eine korrumpierte moderne Form oder eine Mischung von Kalyāṇa mit einem andern Rāga[1]) oder überhaupt nicht Kalyāṇa vor uns haben, vermögen wir nicht zu entscheiden. Die Beispiele, die Tagore für Kalyāṇa gibt (vgl. u. a. Musical Scales p. 65) stehen alle im *Fa*-Modus. Unser Stück befolgt in der aufsteigenden Melodie ein anderes Leiterngesetz, als in der absteigenden[2]): wir finden aufsteigend *fis* (einmal als Durchgangsnote von *e* zu *g*, sonst stets zwischen *g* und *g* eingeschlossen) und absteigend *f* (stets zwischen *e* und *e*). Unserm Gefühl nach sind *fis* und *f* Leittöne und daher *C*-dur die Haupttonart, von der (in Teil C und D) nach der »Dominanttonart« *G*-dur ausgewichen und wieder in die Haupttonart zurückgekehrt wird. Melodische Schwerpunkte sind im ersten Teil (A und B) *e*, daneben *c* und *g* (daher »*Mi*-Modus«); im zweiten Teil (C und D) *g*, daneben *e* und *c*. Die Melodie ist also durchwegs auf dem *C*-dur-Dreiklang aufgebaut. Bemerkenswert ist auch der Wechsel in Umfang und Lage der Melodie: der erste Teil (A) bewegt sich zwischen a^0 und a^1, also vom melodischen Schwerpunkt (e^1) aus, um eine Quinte nach unten und eine Quarte nach oben, während der zweite Teil (B und ff) bis zur höheren Oktave des

1) Vgl. S. 391.
2) Vgl. S. 389.

melodischen Schwerpunktes (e^2) ausgreift; es erinnert dieses Verhältnis der Melodieteile — das übrigens in den meisten Rāgās wiederzukehren scheint — an das des »plagalen« Kirchentons zum »authentischen«, welche beide sich auch namentlich durch den »ambitus« unterscheiden.

Der Rhythmus ist, auch für unser Gefühl, fast durchwegs ein vierteiliger. Wir würden wohl $^4/_4$ vorzeichnen und mit dem akzentuierten »guten« Taktteil »Eins« beginnen. Allein nach Herrn Davars ausdrücklicher Versicherung hebt das Stück mit »Zwei« an und der erste Teil schließt mit »Eins«; auch faßte Davar doppelt so große Gruppen zusammen, als wir, so daß ein $^4/_2$-Takt herauskam. Im ersten Teil begegnet diese Art der Gliederung auch keiner Schwierigkeit. Um den zweiten Teil aber, analog dem ersten, auf der wiederholten Viertelnote mit »Eins« abzuschließen, mußten wir ihn auch mit »Eins« beginnen lassen. Es folgen also beim Übergang von A zu B zwei gute Taktteile aufeinander. Der Aufbau von C entspricht wieder dem von A; jedoch tritt im 3. und 4. Takt je eine Gruppe von 3 Viertelnoten an die Stelle von 2 Vierteln, gewissermaßen Triolen, aber ohne Verkürzung der einzelnen Viertel; derartige Erweiterungen (hier $^9/_4$ statt $^8/_4$) sind in der indischen Melodik häufig; sie entstehen durch Einschiebsel (hier offenbar das *fis*), die den rhythmischen Verlauf für indisches Gefühl nicht stören. Vielleicht hat man auch den merkwürdigen Übergang von A zu B als eine derartige Ausdehnung ($^{10}/_4$ statt $^8/_4$) aufzufassen. — Auch dieses Stück zeigt die beliebte Rondoform.

15. Rāgiṇī Māṇḍ.



2. Art. ♩. = 84.



Von Davar als Rāgiṇī Māṇḍ bezeichnet. Als melodische Schwerpunkte erscheinen *b*, daneben *f* und *d*; *a* kommt in der ersten, *c* in der zweiten Spielart nur ganz gelegentlich vor. Beide Stücke bauen sich also wieder auf dem Dreiklang auf und stehen nach unserm Gefühl in *B*-dur (*Do*-modus auf *b*). Sie unterscheiden sich hauptsächlich rhythmisch: das erste Stück zeigt eine 3teilige ($^3/_4$) das zweite eine 2teilige ($^6/_8$) Gruppierung; es ist uns nicht möglich, beide unter eine Taktart zu bringen. Der erste Takt der 1. Variante erscheint bei den Wiederholungen einmal zu $^5/_4$, einmal zu $^4/_4$ erweitert. — Die einzelnen Teile wiederholen sich mit Variationen (Rondo)[1]).

16. Rāgiṇī Bhairavī.

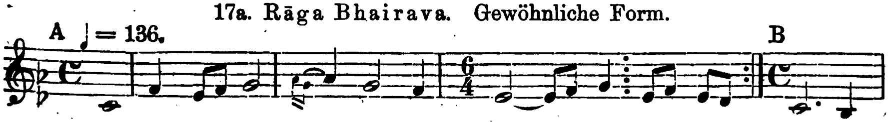


1) **Day** (l. c. S. 90) gibt ein Beispiel für Rāga Māṇḍ, das mit unserer »1. Art« eine gewisse melodische Ähnlichkeit hat.



Ein Beispiel der häufig verwendeten Rāgiṇī Bhairavī. Nach unserm Gefühl *Es*-dur mit dem Schwerpunkt auf der 3. Stufe, also *Mi*-Modus auf *g*, das auch als Finalton (ähnlich wie bei Nr. 14 doppelt wiederholt) erscheint. Dieser Befund stimmt mit dem Beispiel überein, das Tagore (Mus. Scales p. 80) von Bhairavī gibt: auch zeigen die beiden letzten Takte des Hauptteils, namentlich bei den Wiederholungen, eine auffallende melodische Ähnlichkeit mit Tagore's Teilschlüssen. Am Beginn des 2. Teils (und noch zweimal an den entsprechenden späteren Stellen) erscheint, zwischen zwei *b* eingeschlossen, *a* (als eine Art Leitton) anstatt *as*; hierdurch wird *b* neben der Tonika *g* besonders ausgezeichnet (bei Tagore tritt ebenfalls die Oberterz der Tonika hervor); auch *d* (Quinte der Tonika) hat ein gewisses melodisches Übergewicht. Zweimal kommt *des* absteigend als Durchgangsnote vor, (an den mit * bezeichneten Stellen); es ist, wie uns der Spieler selbst zugestand, einem andern Rāga entlehnt: ein Gleiches dürfte von dem *a* gelten. Fast durchwegs $^4/_4$, der Anfangstakt jedes Teiles erweitert (zu $^6/_4$ oder $^5/_4$). Ein Takt einmal zu $^3/_4$ verkürzt, bei der Wiederholung volle $^4/_4$ Rondoform.

17a. Rāga Bhairava. Gewöhnliche Form.





17b. Rāga Bhairava. Joḍa.

Freies Tempo (Largo).



Rāga Bhairava. Die Leiter enthält zwei übermäßige Sekundschritte (*des-e*, *as-h*), doch kommt nur der eine tatsächlich vor, da *h* nur in der tieferen Oktave (stets zwischen *c* und *e*), *as* nur in der höheren erscheint. Wir würden *f*-moll annehmen. Der Frequenz und Dauer nach ist *c* besonders ausgezeichnet, *h* und *des* wirken überdies als Leittöne; auch der absteigende übermäßige Sekundschritt an den Teilschlüssen der ersten Form drängt für unser Gefühl stark gegen *c*. (Über die Schlußformel des Joḍa (17b) vgl. S. 392.) Nach Davar ist *f* Hauptton, dann — mit abnehmender Gewichtigkeit — *c*, *as*, und *g*. *As* erscheint durch Mordente hervorgehoben (im Joḍa allerdings auch *e*, doch hat es, wohl als Teil des übermäßigen Sekundschrittes, nur den Charakter einer Durchgangs-

note, vgl. S. 386)[1]. Die »gewöhnliche Form« bewegt sich in einfachem, scharf akzentuierten $^4/_4$-Takt, der sich an den Teilschlüssen durch eine Überleitungsphrase zu $^6/_4$ erweitert; das Stück baut sich (wieder im Rondo) aus zwei Teilen auf, von denen der zweite (B) eine melodische Erweiterung des ersten (A) darstellt, mit gleichzeitiger Vergrößerung des Umfangs nach der Höhe zu. — Die Joḍa-Form ist ohne erkennbaren Rhythmus, die Taktstriche sollen nur die melodischen Phrasen begrenzen, die im Wesentlichen dieselben sind, wie in der gewöhnlichen Form, jedoch häufig durch Einschiebungen und Wiederholungen erweitert; gleich das erste, langausgehaltene *c* erscheint zu einem Motiv (a) ausgesponnen, das dem Hauptteil (A) auch bei allen Wiederholungen gewissermaßen als Ankündigung vorausgeht und vielleicht auch dazu dient, den Hörer gleich anfangs mit der Tonalität des Rāga vertraut zu machen. — Das Tempo des Joḍa ist bedeutend langsamer, als das der strengrhythmisierten Variante.

18. Rāga Behāg.

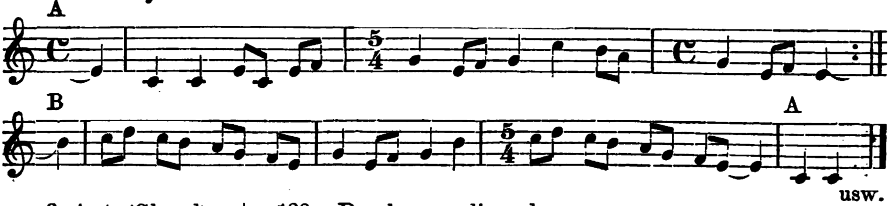
1. Art. ♩ = 116.



1) In dem Beispiel, das Tagore (Specimina S. 58 f.) von Bhairava gibt, kommt *b* vor anstatt *h*, und zwar in der höheren Oktave. *F* tritt mehr hervor, *c* mehr zurück, als bei uns. Day (l. c. S. 72) meint, der beliebige Wechsel von großer und kleiner Septime, sowie ein nie fehlender Mordent auf der vierten Stufe wären für Bhairava charakteristisch.



2. Art. ♩ = 116.



3. Art. (Ghazal). ♩ = 130. Durchwegs glissando.

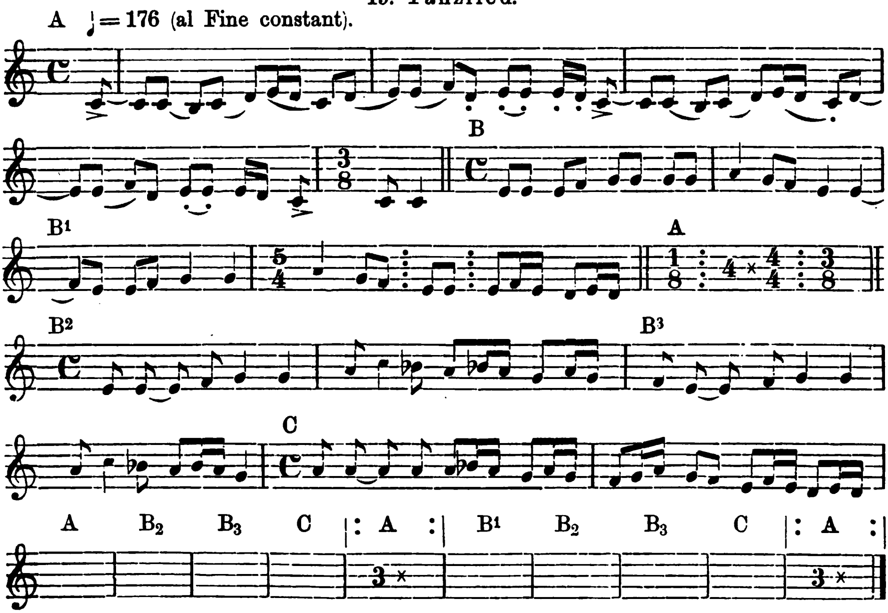


Rāga Behāg in drei verschiedenen Spielweisen, denen folgende Eigentümlichkeiten gemeinsam sind: von den Tönen der *C*-durleiter, die alle vorkommen, erscheint *e* (namentlich in der 1. Art) melodisch und rhythmisch besonders ausgezeichnet; wir haben also, trotzdem *c* Anfangs- und Finalton ist, einen *Mi*-Modus anzunehmen (auch von Davar bestätigt); als Nebentoniken (Dominanten) erscheinen *c* und *g*; im zweiten Teil, dessen Umfang, abgesehen von der zum Hauptteil zurückleitenden Phrase, zwischen *g* und *d* eingeschränkt ist, erscheint *g* als Tonika, *h* und *c* als Dominanten (*Sol*-Modus). Die Sekunden der dominierenden Tonstufen (*f*, *d* und *a*) treten dagegen als Durchgangsnoten zurück. Das absteigende Motiv *c h g e* (in der 3. Art in seiner einfachsten Gestalt) scheint für den Rāga charakteristisch. — Unterscheidend wirkt in den drei Spielweisen vornehmlich der Rhythmus. Wir begegnen zunächst einem $^4/_4$-Takt, der sich bei der 3. Wiederholung des Hauptteils (A²) und im Nebensatz (B) klar zu erkennen gibt, häufig aber durch Einschiebsel (durch punktierte Taktstriche gekennzeichnet) und Überleitungstöne zu $^5/_4$, $^6/_4$ oder $^9/_8$ erweitert

wird. (Bemerkenswert ist, daß die erweiterten Perioden, als Ganze betrachtet, Multipla von $^5/_8$ darstellen: A und A¹ $= 8 + 10 + 9 + 8 = 35$; a $= 12 + 8 = 20$; A³ $= 8 + 9 + 8 = 25$ vgl. S. 399).

In der zweiten Art wechseln $^4/_4$ und $^5/_4$, jeder Teil als Ganzes bildet eine Gruppe von $^{13}/_4$; der $^3/_4$-Takt des dritten Stückes erscheint zweimal zu $^2/_4$ verkürzt, einmal zu $^4/_4$ erweitert. Dieses letzte Stück unterschied sich überdies durch die Vortragsweise (durchaus glissando) von den beiden andern und wurde von Davar als »Ghazal« bezeichnet[1]).

19. Tanzlied.



Das von Davar als »Tanzlied« (»Kāhrva«) bezeichnete, streng rhythmisch und in flottem Tempo vorgetragene Stück steht nach unserem Gefühl in *C*-dur, (zumal *h* in der tieferen Oktave wie ein Leitton gebraucht wird) mit Bevorzugung von *e*. Im zweiten Teil erlangt jedoch *g* ein gewisses Übergewicht, gleichzeitig erscheint (als absteigender Leitton) *b*. Nach Davar ist es nicht möglich, in diesem Stück die Haupttöne zu erkennen, auch der Rāga ist schwer bestimmbar (Jinjoti??). — Der vorherrschende $^4/_4$-Takt erscheint einmal durch Wiederholung der Tonika (Fermate vgl. S. 399) zu $^5/_4$ erweitert. Interessant ist der akzentuierte Auftakt am Anfang des Hauptteils, der auch bei den Wiederholungen als Einschiebsel erhalten bleibt, sowie die 3 dem Hauptteil angehängten Achtel. Die Sechzehntel-Figuren erinnern an Stück 14 und 16.

---

1) Bei Day (l. c. S. 88) finden wir ein »Thungri« notiert, das mit unsrer »1. Art« auffallende Ähnlichkeit hat, dem jedoch die Rāgās Pilu und Desh zugrunde liegen sollen.

C. Grammophonaufnahmen.

20. Hindustani Song from Aladin.



Hindustanischer Gesang. (Aus der Oper »Aladin«; gesungen von Mr. Pestonji[1]) vom Corinthian Theatre, Calcutta D. Gr. G. Nr. 12342.)

Die Leitern, die dieser Melodie zu Grunde liegen, sind im ersten Teil *g as h c d es f g*, im zweiten Teil *g as h c d es fis g*; d. h. harmonisch und und doppelt harmonische Mollleitern, in denen das Charakteristische ein resp. zwei übermäßige Sekundschritte sind (vgl. S. 385)[2]. Die Melodie vermeidet in aufsteigender Skala das *es*. Tonika ist nach unsrer Auffassung im ersten Teile *c*, im zweiten *g*; doch sind auch die Töne *d*, *h*, *as* und *g* im ersten, *es* im zweiten Teile melodisch ausgezeichnet. Bemerkenswert ist die tiefe Intonation des *c* vor dem fünftletzten Takt unsrer Notation (erhöhter Leitton?). Über den höchst merkwürdigen Rhythmus vgl. S. 398 und 399.

21. Hindustani Chorus.



Hindustanischer Chor (aus der Oper »Khoodabad«, gesungen von Mitgliedern des Corinthian Theatre D. Gr. G. 14535) melodisch und rhythmisch viel leichter verständlich als der vorige. Im ersten Teil ist *fis* als Tonika aufzufassen, mithin die Tonart ein *la*-Modus auf *fis* (entsprechend unserer absteigenden *Fis*-moll-Leiter). Im zweiten Teil ist *cis* der melodische Schwerpunkt, die Tonart entspricht also unserem *A*-dur

1) Ein Parse; der Titel des Stückes ist auch in persischer Schrift auf der Platte verzeichnet.

2) Nach Davar liegt diesem Gesang ein gemischter Rāga zu Grunde.

mit einer Betonung der dritten Stufe (*Mi*-Modus auf *a*). Interessant ist der regelmäßige Wechsel zwischen Chor und Solisten; die Melodie des Solos liegt höher und ist stärker verziert als der Chorsatz, wahrscheinlich spielen auch hier gesangstechnische Gründe mit wie bei uns, oder der Solist hat seinen Part willkürlich ausgeschmückt. Zum Schluß wird das Tempo lebhaft gesteigert.

22. Hindustani (comic) Song.



Hindustanischer (komischer) Gesang. (D. Gr. Ges. 12136.) Die Melodie pendelt im ersten Teil zwischen *e* und *a*; im zweiten zwischen a^1 und d^2, im dritten zwischen a^1 und d^1 hin und her, um endlich auf *e* zurückzukehren; die Tonalität ist nach unserm Gefühl *a*-moll (*Mi*-Modus auf *e*?). Mehrfach finden wir ein *fis* trillerartig alternierend mit *g*; da es aber außer an diesen Stellen nirgends vorkommt, können wir es wohl als einen leiterfremden, zum Zwecke der Verzierung eingefügten Ton bezeichnen. — Die Auffassung des Rhythmus als $^4/_4$-Takt macht keinerlei Schwierigkeit.

Die Komik dieses Gesanges, die natürlich hauptsächlich im Text liegen wird, ist auch rein musikalisch zu erkennen. Das Tempo ist flott, jede kurze Note entspricht anscheinend einer besonderen Textsilbe, auch wirkt das heulende Glissando an den Teilschlüssen mit seiner sonderbaren Klangfarbe wie ein musikalischer Witz. Ganz ähnliche musikalische Ausdrucksmittel gebrauchen auch wir für das Komische.

23. Bengalisches Orchesterstück.



Bengalisches Orchesterstück. (D. Gr. Ges. 10000, erste Hälfte der Platte.) Die Tonalität dieser Melodie ist außerordentlich schwer festzulegen. Zwar bewegt sich die Melodie immer zwischen *a* und d^1, (bzw. d^2), doch ist es kaum möglich zu entscheiden, welchem dieser Töne der Vorrang gebührt. In Teil A, B und C ist *a*, in D dagegen *d* Finalton und hat auch sonst das melodische Übergewicht. Wie ein aufsteigender Leitton erscheint *cis*, daneben in der absteigenden Melodik *c*; einmal (in B) tritt *fis* an die Stelle von *f*. Bemerkenswert ist auch die erhöhte Intonation des f^2 in D.

Nach europäischer Auffassung wäre *D*-moll die Haupttonart, mit gelegentlicher Ausweichung nach *D*-dur und besonderer Hervorhebung der »Dominante« *a*. — Die rhythmische Auffassung wird sehr erschwert durch Synkopen, dynamische Akzente auf »schlechten« Taktteilen, sowie durch die Trommelrhythmen, die allerdings in der Wiedergabe auf dem Grammophon stark zurücktreten. Es war uns daher auch nicht möglich, dieselben zu fixieren. Vielleicht wäre das Stück im $^6/_8$-Takt zu schreiben gewesen (vgl. S. 398), wofür manche Stellen (z. B. der 3. Takt von B) sprechen würden; doch fügt sich das ganze besser einer dreiteiligen, als einer vierteiligen Gliederung. — Rondoform.

24. Bengalisches Orchesterstück.



Bengalisches Orchesterstück. (D. Gr. Ges. 10000, zweite Hälfte der Platte.) Das Stück, dessen Melodik eine auffallende Ähnlichkeit mit Nr. 18 (Rāga Behāg) zeigt, baut sich auf der *C*-durleiter auf; bemerkenswert ist das *b* im dritten Teil, sowie die erhöhte Intonation der Wechselnote *f* zwischen *g* und *g* (aufsteigender Leitton?) im ersten und die vertiefte Intonation des *f* am Schluß des dritten Teils (absteigender Leitton?). In diesem ist *e* der melodische Schwerpunkt (*Si*-modus??). In der Sprache der harmonischen Musik würden wir von einer Modulation von *C*-dur (A) nach *G*- (B) und *F*-dur (C) reden. Synkopen, dynamische Akzente, die bei der Wiederholung variieren, und Trommelrhythmen wie beim vorigen Stück. (Über die 12teiligen Gruppen vgl. S. 399.) — Rondoform.

25. Bengali Chorus.





Bengalischer »Chor« (eigentl. Duett aus »Bellik Bazar,« ges. v. Hira Lal u. Uripendra, Classic Theatre, Calcutta D. Gr. Ges. 14559). Die Tonart dürfte als *Mi*-Modus auf *g* zu bezeichnen sein; wie ein Leitton wirkt das *a*, das stets zwischen zwei *b* eingeschlossen an Stelle des *as* öfters auftritt. Es bewirkt, daß uns die Melodie streckenweise (namentlich in Teil C) als reines *B*-dur (*Do*-modus auf *c*) erscheint. Leittonartig auch das *des* (in D), stets zwischen zwei *c* eingeschlossen[1]). Der Rhythmus schwankt für unser Gefühl, ähnlich wie in Nr. 23, zwischen $^6/_8$ und $^3/_4$. (Näheres darüber vgl. S. 398). Als Hauptteil des Rondos fungiert, wie in Nr. 4, nicht die erste, sondern die zweite Periode der Melodie.

26. Bengali Song.

Freies Tempo. Durchwegs legato.



1) Nach Davar Mischung von Bhairavī mit einem anderen Rāga.



Bengalischer Gesang[1]) (ges. v. N. C. Chakrabarty, Calcutta D. Gr. Ges. 12135). Als Tonika der ganzen Melodie ist *d* anzusprechen, so daß wir im Hauptteil (A) einen *Re*-modus auf *d* vor uns haben, in den Nebenteilen (C) in aufsteigender Melodik einen *Sol*-modus auf *d*, in absteigender Melodik (B) einen *La*-modus auf *d*. Während des Gesangs ertönt in der (Harmonium-[?]) Begleitung kontinuierlich ein g_0 als Orgelpunkt. An manchen Stellen, besonders wenn in der Melodie ein *fis* (bei C) oder ein *a* (bei B) gesungen wird, wirkt das disharmonische Zusammenklingen sehr befremdend. Trotzdem ist gerade das *g* (und zwar das *g* der tieferen Oktave) derjenige Ton, welcher die größte Klangverwandtschaft zu den Tönen der Melodie, die wenigsten Dissonanzen aufweist. Auch in unserer Melodik wird ja oft die Unterquinte als Orgelpunkt benutzt (vgl. Nr. 13 und S. 383). — Die Feststellung des Rhythmus machte uns viel Schwierigkeit. Wir haben das Stück im $^4/_4$-Takt notiert, und uns durch einen eingeschobenen $^2/_4$-Takt und Fermaten geholfen, finden aber trotzdem noch deutliche Taktverschiebungen (vgl. z. B. die verschiedenen Teile B), die vielleicht intendiert, wahrscheinlich aber durch unsere unzureichende taktliche Gliederung zu erklären sind.

Der Hauptteil wird, von kleinen Nebenteilen abgelöst, öfters wiederholt, aber jedesmal mit kleinen Variationen des Rhythmus und der Koloraturen.

---

1) Nach **Davar** ein »Ghazal«.

27. Gujarati Gesang.



Gujarati Gesang (aus der Oper »Hooluk Jamver«, ges. v. Master Shioo, Cor. Theat.; D. Gr. G. 12189). Der Melodie liegt die harmonische Mollleiter *g as b c des e f g* zugrunde; als melodischer Schwerpunkt erschien uns zuerst *g*. Da aber dieser Modus (eine Art *Re*-Modus) weder bei Tagore, noch bei Day vorkommt, müssen wir wohl *f* oder *b* als Tonika annehmen (vgl. S. 385). Auffallend ist das Fehlen der Oberquinte der Tonica und der übermäßige Sekundschritt. Über die interessante, durch den Trommelrhythmus noch komplizierte Rhythmik dieser Melodie vgl. S. 399.

28. Panjabi Song.



Panjabi-Gesang (aus der Oper »Kodha Dost«, gesungen von Mr. Bholaji vom Corinthian Theatre, D. Gr. Ges. 12168). Äußerst einfache,

auf dem *C*-dur-Dreiklang aufgebaute Melodie; im ersten Teil tritt namentlich *e* melodisch hervor (*Mi*-Modus?). Der $^6/_8$-Takt im ersten Teil infolge der Synkopen schwerer zu erkennen.

28. Pushto (comic) Song.



Pushto-Gesang (»Comic Song«, aus »Khoda Dost«, ges. v. Mr. Booi, D. Gr. Ges. 12166). *Mi*-Modus auf *g*; in Teil B vielleicht *La*-Modus auf *c*. Ohne den ersten Teil hätten wir das Stück im $^2/_4$-Takt notiert; den Anfang forderte aber eine dreiteilige Gliederung, die sich auch in den folgenden Teilen beibehalten läßt. Dieses, wie das vorhergehende Stück, werden im Original, nach Art unserer Couplets, unzählige Male wiederholt[1]).

III. Kritische Zusammenfassung.

1. Tonleitern.

Nach der ausgebreiteten musiktheoretischen Literatur der Inder stellt sich ihr Tonsystem als eine äußerst komplizierte, durch Saitenteilung gewonnene Folge von 21 Intervallen innerhalb einer Oktave dar. Im wesentlichen stimmen die Autoren darin überein, daß nicht diese 21-stufige, sondern eine 7-stufige, unserer diatonischen Durleiter entsprechende Skala (Gamut, Grāma oder Sāptaka) die Grundlage des Systems bildet. Aus dieser leiten sich durch Erhöhung (Tīvra) oder Erniedrigung (Komala) einzelner oder mehrerer Töne eine Reihe von 32 verschiedenen 7-stufigen Leitern (Sampūrṇa-Thāt) ab. Eine weitere Komplikation tritt durch Ausfall eines oder zweier Töne ein. Tagore[2]) führt 112 verschiedene 6-stufige (Shāḍava Thāt) und 160 5-stufige Leitern (Oḍava Thāt) an. Ob diese unheimlich große Anzahl von Skalen tatsächlich in indischen Melodien als Gebrauchsleitern zu finden sind, oder ob sie nur der Permutationsrechnung ihre Entstehung verdanken, vermögen wir nicht zu entscheiden. Day verzeichnet für das südindische (Karnātik) System 72, für das nordindische (Hindustani) System 12 7-stufige Leitern als gebräuchlich[3]). Die Theorie verlangt außer den einfachen Erhöhungen bzw. Ver-

1) Ein sehr ähnliches Stück bei Day (l. c. S. 87, »Lavani«).
2) Musical Scales of the Hindus.
3) Die 12 Hinduleitern finden sich alle auch im Karnātik.

tiefungen, die unsre chromatische Skala ergeben würden, noch eine Anzahl doppelter, durch die in die Intervalle der diatonischen Leiter zwei (bei Halbtonschritten), drei (bei kleinen Ganztönen) oder vier (bei großen Ganztönen) kleinere Stufen (Śrutis) ungefähr von der Größe eines 1/3- bis 1/4-Tons eingeschoben werden. Vorläufig ist nicht mit Sicherheit auszumachen, ob diese Zwischentöne, die die erwähnte 21-stufige Leiter ermöglichen, wesentliche Bestandteile der indischen Musik sind. Die Śrutifrage ist schon seit langer Zeit bei indischen und europäischen Forschern Gegenstand lebhaftester Diskussion gewesen. Namentlich hat man sich über die Intervallgröße der Śrutis nicht einigen können. Von indischer Seite wird immer hervorgehoben, daß die Śrutis in der praktischen Musik nicht nur häufig gebraucht werden, sondern ihr geradezu den charakteristischen Stempel aufdrücken, und daß die europäische Notation zur Wiedergabe der indischen Musik unzureichend wäre. Die europäischen Forscher wurden dadurch zu der Ansicht gebracht, daß die Śrutis einen wichtigen Teil des indischen Tonsystems bildeten, als dessen Grundlage die 21-stufige Leiter zu betrachten sei. Wäre das wirklich der Fall, dann wäre es kaum zu verstehen, daß Tagore (in der erwähnten ausführlichen Aufzeichnung indischer Leitern) Leitern mit Zwischentönen nicht angibt. Nach der Meinung von Ellis[1]) hat Tagore bei der Aufzeichnung der Leitern verabsäumt, anzugeben, welche Töne »doppelt erhöht« resp. »doppelt vertieft« aufzufassen sind. Doch ist es, wie wir gleich sehen werden, sehr zweifelhaft, ob Tagore's Notierungssystem für die tatsächlichen Verhältnisse nicht doch ausreichend ist.

Der Widerspruch der verschiedenen Meinungen löst sich nämlich leicht, wenn man die Art und Weise berücksichtigt, in der nach einstimmigem Zeugnis aller Gewährsmänner, auch nach den persönlichen Beobachtungen von Ellis, die Śrutis in der praktischen Musik verwendet werden. Wir stehen angesichts der indischen Melodik vor der merkwürdigen Tatsache, daß etwas, was bei uns ornamentales Beiwerk ist, dort als konstituierender Bestandteil auftritt. Eine Änderung oder Weglassung der »Verzierungen« in unserer Musik, würde, wie schon das Wort andeutet, das Wesen der Melodie nicht beeinträchtigen. Ganz anders in Indien. Man müßte statt von Verzierungen etwa von Ausdrucksformen sprechen, um die ungeheuer mannigfaltigen Arten der Glissandos, Legatos, Portamentos, Triller, Mordente zu charakterisieren. In diesen Ausdrucksformen liegt für indisches Gefühl etwas ebenso Wesentliches wie in den festen Tonstufen der eigentlichen Melodie. R. Simon führt in seinen Vorbemerkungen zu der kritischen Herausgabe

1) A. I. Ellis, On the Musical Scales of Various Nations. Journ. of the Soc. of Arts XXXIII. 1885. S. 500 ff.

der Notationen des Somanātha[1]) eine größere Zahl von Schriftzeichen an, welche derartige Ausdrucksformen für den Spieler vorschreiben. Auf ihre nähere Beschreibung wollen wir an anderer Stelle zurückkommen. Nur so viel sei bemerkt, daß für fast alle Verzierungen nicht nur die Töne gebraucht werden, die durch Bünde oder Stege auf den Saiteninstrumenten fixiert sind; vielmehr werden diese Haupttöne durch verschiedene Glissandotechnik alteriert. Nur in den Verzierungsformen sind Zwischentöne zu finden; die ganze Śrutitheorie scheint eine Theorie der Ausdrucksformen zu sein und die Wichtigkeit, die man ihr zugemessen hat, durch die Bedeutung der Ausdrucksformen bedingt. Da die Verzierungen in den alt-klassischen musikalischen Formen noch zahlreicher sind als in den neueren einfachen Volksmelodien, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch den Zwischentönen (Śrutis) in alten Zeiten eine wichtige Rolle zukam, und daß wir in den Verzierungsformen einem Residuum derselben begegnen. Wenn diese Vermutung richtig ist, dann wäre es müßig, nach der heutigen Intervallgröße der Śrutis zu fragen, da dieselbe bei Verzierungsformen in der eigenartigen, noch zu besprechenden Technik stets mehr oder weniger der Willkür des Spielers oder dem Zufall unterliegt[2]).

Wir gelangen also zu dem Schluß, daß das Material des indischen Tonsystems, soweit es für uns in Betracht kommt, nicht eine 22-stufige, sondern identisch mit unserer (temperierten) 12-stufigen chromatischen

1) Die Notationen des Somanātha, Sitzungsber. d. k. bayr. Akad. 1903. III.

2) Tagore (Hindu Music p. 17) versichert zwar, daß sogar geübte Sänger auch die $\frac{1}{4}$- und $\frac{1}{3}$-Töne genau intonieren können; uns will aber scheinen, daß hier nur das Experiment entscheiden kann; unmöglich ist die Einschaltung kleinerer Stufen in unser Halbtonintervall jedenfalls nicht (vgl. Stumpf, Tonpsychologie I, 163). Aber auch nach indischer Anschauung liegen diese kleinen Intervalle an der Grenze der Unterschiedsempfindlichkeit (wohl des Kehlkopfs? — vgl. Grosset, l. c. S. 84). Um die europäischen Forscher mit der genauen Intervallgröße der Srutis bekannt zu machen, sandte Tagore 1886 an Ellis eine Vīṇā, auf der die vollständige 22-stufige Leiter durch feste Bünde fixiert war. Die Teilung der Oktave war in der Weise vorgenommen, daß die Saitenlänge in zwei Hälften, die so entstehende untere Quarte in 9, die obere Quinte in 13 gleiche Teile zerlegt wurde. Ellis bestimmte die den Bünden der »Śruti-Vīṇā« entsprechenden Tonhöhen und berechnete, vom Grundton aus folgende Werte in Cents (Hundertstel des temperierten Halbtons):

	0	45	111	169	222	267	316	389	436	505	534	583	640	712
temp.	0		100		200		300	400		500		600		700
	c		cis		d		dis	e		f		fis		g
			749	807	855	917	954	1013	1077	1136		1220		
				800		900		1000	1100			1200		
				gis		a		b	h			c.		

Ellis vermutet, daß eine 22-stufige temperierte Leiter intendiert war (s. Day, l. c Appendix).

Leiter ist. Auch Ellis[1]), der sich von einem indischen Musiker mehrere Stücke auf der Vīṇā vorspielen ließ und die fixierten Tonhöhen sofort bestimmte, fand nur Stufen, die denen der chromatischen temperierten Leiter sehr nahe kamen, mit der einzigen Ausnahme einer doppelt vertieften Terz, die vermutlich garnicht intendiert war. Day[2]) spielte wohlgeübten indischen Fachmusikern (Karnātik und Hindustani) ihre Leitern auf dem temperierten Klavier vor und erhielt die Versicherung, daß sie den Vīṇā-Skalen völlig gleich wären. Es ist zu vermuten, daß die Inder, unabhängig von Europa, zu einer sehr ähnlichen Temperatur ihrer Leitern gelangt sind.

Die Gebrauchsleitern, worunter wir die der Tonhöhe nach geordneten Töne eines Musikstückes verstehen, entsprechen in unseren Melodien fast ausschließlich der diatonischen Skala. Doch dürfen wir sie weder mit unserer Dur- noch den gewöhnlichen Mollleitern identifizieren, da diese Begriffe nur innerhalb unserer harmonischen Musik anwendbar sind.

Die indische Musik aber ist im großen und ganzen homophon. Mehrstimmige Gesänge, sowie Gesang und Instrumentalbegleitung sind unisono oder bewegen sich in Oktaven. Daneben finden sich vereinzelt schwache Ansätze zur Polyphonie, indem die tiefere Oktave oder Quinte des Grundtons ausgehalten wird, während die Melodie fortschreitet (vgl. Notenbeispiel 2, 12, 13, 26). Harmonische Musik ist dies aber noch keineswegs. Scharfe unaufgelöste Dissonanzen beweisen, daß die simultanen Konsonanzen nicht um ihrer selbst willen verwendet werden; der Gang der Melodie wird durch den mitausgehaltenen Grundbaß nicht beeinflußt. Wir wollen nur nebenbei daran erinnern, daß wir ganz analogen Musikformen auch in Europa begegnen (Profanum organum, Bourdon, Dudelsack, alte Volkslieder). Allerdings ist es auffallend, daß der Grundbaß zum Hauptton der Melodie stets im Verhältnis der beiden konsonantesten Intervalle, Oktave und Quinte) steht. Man pflegt daher in dieser Begleitungsform die ersten Ansätze unserer harmonischen Musik zu sehen. Wir werden gleich noch andere Eigentümlichkeiten der indischen Melodik zu besprechen haben, die eine ähnliche Tendenz verraten.

Die den europäischen Musikern geläufigen Begriffe »Dur und Moll«, »Tonika«, »Dominante« sind in ihrer psychologischen Bedeutung noch so umstrittene Probleme, daß ihre Übertragung auf die Musik fremder Völker nur mit größter Vorsicht versucht werden darf. Wir wollen deshalb als Tonika ganz allgemein den melodischen Schwerpunkt, d. h. denjenigen Ton einer Melodie verstehen, der durch Frequenz, Dauer, Akzent

1) l. c. S. 504.
2) l. c. S. 31 Anm.

und Position[1]) ausgezeichnet ist. Mit »Dominanten« bezeichnen wir entsprechend diejenigen Töne, denen neben der Tonika ein besonderes melodisches Übergewicht zukommt. Wir befinden uns mit diesen Definitionen überdies im Einklang mit den Begriffen der indischen Musiktheorie. Unsere Tonika wird nämlich als Vādī (Töne hervorbringend), unsere Dominanten als Saṃvādī (übereinstimmend, gleichartig), die übrigen Töne der Melodie als Anuvādī (wiederholend) bezeichnet. Der Vādī wird bildlich als Rājā (König) oder Jān[2]) (Leben, Seele), der Saṃvādī als Minister, der Anuvādī als Untergebener angesehen. Wenn auch über die Bezeichnungen der Haupttöne bei den indischen Autoren Meinungsverschiedenheiten herrschen[3]), so sind sie sich doch in ihrer Charakterisierung als melodische Schwerpunkte einig. Tonika und Dominanten brauchen nicht, wie in der europäischen Musik, im Quinten- oder Quartenverhältnis zu stehen; wir finden dieses Verhältnis zwar auch in indischen Melodien, in einer großen Anzahl (etwa in einem Drittel unserer Fälle) aber Terzen (Ober- und Unterterzen). Wenn zwei Dominanten besonders deutlich hervortreten, so bilden sie oft mit der Tonika zusammen einen Dreiklang. Ein ausgebildetes Gefühl für die Terz als konsonantes Intervall (latentes Harmoniegefühl) darf hieraus aber noch nicht gefolgert werden.

Wenn man die Tonika als Grundton der Skala annimmt, dann differenziert sich die Gebrauchsleiter, die sonst nur das allgemeine Gesetz der Intervallenfolge angibt, in eine Reihe von (durch das Oktavenintervall begrenzte) Tonfolgen, die den altgriechischen und mittelalterlichen Oktavengattungen (Kirchentönen) entsprechen. So wird aus unsrer diatonischen Durleiter (*Do*-modus), wenn der Schwerpunkt der Melodie auf der dritten Stufe liegt, der *Mi*-modus, aus der jonischen Tonleiter eine phrygische (nach der Glarean'schen Bezeichnung). Es handelt sich hierbei nicht nur um eine theoretische Spekulation, denn Stücke, denen diese Leitern zugrunde liegen, sind auch musikalisch-psychologisch durch verschiedene »Tonalität« ausgezeichnet; weshalb man sie auch, nicht mit Unrecht,

1) Man darf auf den Faktor der Position eines Tones am Anfang oder Ende eines Melodieteiles oder einer melodischen Phrase allein nicht allzuviel Gewicht legen. Wenn ein Ton durch Frequenz und Dauer sich zweifellos als Schwerpunkt erweist, so wäre es ungerechtfertigt, um eines anderen Schlußtons willen die Auffassung des ersteren als Tonika aufzugeben (vgl. Musikbeispiel 7, 14, 17, 18). Für indische Ohren kommt noch ein anderes Moment in Betracht, das gewisse Töne melodisch auszeichnet: nämlich Verschleifung mit Nachbartönen und ähnliche Ausdrucksformen (vgl. S. 390 f.).

2) Im Hindustani.

3) Soweit wir die Interpretation der Sanskritliteratur verstehen, fällt dem durch Frequenz, Dauer und Fülle ausgezeichneten Hauptton, »aṃśa«, eine doppelte Funktion zu: erstens regelt er als »graha« (Anfangsnote?) die zeitliche Folge der anderen Töne (»nyāsa«, [Schlußton], »apanyāsa«, [Mittelton] usw.) in der melodischen Phrase; zweitens bestimmt er als »vādī« die Tonalität und den Charakter der übrigen Töne »saṃvādī« usw. s. oben) vgl. Grosset l. c. S. 67 f., 89; Simon: Māgha, Śiśupālavadha II 90, Zeitschr. der deutsch. morgenl. Gesellsch. 57. 1903. S. 520 ff.

verschiedenen »Tonarten« untergeordnet hat. Unsere harmonische Musik hat allerdings das Gefühl für diese Art Tonalität zerstört (wir kennen nur den *Do*- und *La*-modus); es tritt aber deutlich zutage in alten (z. B. lithauischen) Volksliedern und Kirchengesängen und in der japanischen Musik[1]).

Die von uns gefundenen indischen Tonleitern sind alle auch von Tagore[2]) und Day[3]) angeführt. Am weitaus häufigsten findet sich der *Mi*-modus, seltener *Sol*-, *Re*- und *La*-modus, garnicht der *Fa*-modus und der *Si*-modus (letzterer auch weder bei Day noch bei Tagore). Ob wir in den Stücken 15, 24, 25, wirklich den *Do*-modus nach Art unsrer *C*-dur vor uns haben, ist wegen der Stellung der Dominanten sehr fraglich.

Außer dem Gesetz der Intervallenfolge, das unserm diatonischen Dur entspricht, fanden wir noch drei andre; eins ist mit dem unsrer aufsteigenden melodischen Mollleiter identisch (*c d es f g a h c*) [s. Notenbeispiel 11]. Von diesem findet sich auch der entsprechende *Re*-modus (*c des es f g a b c*) [s. Notenbeispiel 6]. Ein zweites entspricht dem Gesetz unsrer harmonischen Mollleiter, welches wir in dem *Sol*- (*c des e f g as b c*) [s. Notenbeispiel 20 I] und dem *Do*- (oder *Fa*-?) modus (*c d es f g as h c* resp. *c d es fis g a b c*) [s. Notenbeispiel 27] vertreten finden. Die dritte Intervallenfolge enthält zwei übermäßige Sekundenschritte in der Oktave; man könnte sie als doppelt harmonisches Moll bezeichnen, s. l. v. v. Wir finden hiervon den *Do*-modus (*c des e f g as h c*) [s. Notenbeispiel 20 II] und den *Fa*-modus (*c d es fis g as h c*) [s. Notenbeispiel 17]. (Beide auch bei Tagore.)[4])

Sehr auffallend ist es, daß die doppelt harmonische Mollleiter (Májamalavagaula) bei den Indern als einfachste und elementarste Form gilt, die auch allen Anfängerstücken (Săralas) zugrunde liegt[5]).

1) vgl. A. und v. H., l. c. S. 327.

2) Musical Scales.

3) l. c. S. 91 (Hindustani-Leitern) und S. 32—35 (Karnătik-Leitern) usw.

Mi-modus:	Hindustani	7. »Bhairavi«,	Karnătik	8. »Hanumatódi«;
Sol-modus:	»	9. »Janjuti«,	»	28. »Hărikambógi«;
Re-modus:	»	4. »Kăfi«,	»	22. Kărahărapriya«;
La-modus:	»	8. »Sinda-Bhairavi«,	»	20. »Năta-Bhairavi«;
(Fa-modus:	»	11. »Iman-Kalyăni«,	»	65. Mátsya-Kaliăni«;)
Do-modus;	»	3. »Bilăval»,	»	29. »Déhras'ankărabhárna«.

4) Diesen Mollleitern entsprechen bei Day:

c d es f g a h c —	Hindustani:	fehlt	— Karnătik:	23. Gaurimanuhari;
c des es f g a b c —	»	»	— »	10. Nătakapriya;
c des e f g as b c —	»	»	— »	14. Vakhulabhárna;
c d es f g as h c —	»	6. Pilu	— »	21. Kyravăni;
c d es fis g a b c —	»	fehlt	— »	58. Hămo-vasántha;
c des e f g as h c —	»	1. Kalindra	— «	15. Májamalavagaula;
c d es fis g as h c —	»	fehlt	— »	57. S'rimhandra.

5) cf. Day, l. c. S. 74.

Die Gesetze der Intervallenfolgen unterscheiden sich 1. durch die Größe der vorkommenden Intervalle (Halbton-, Ganzton-, übermäßige Sekundenschritte), 2. durch die relative Stellung der Intervalle zu einander — während sich die Moden durch die relative Stellung der einzelnen Intervalle zur Tonika unterscheiden, bei gleichbleibendem Gesetz der Intervallenfolge. (Tagore führt außer den von uns gefundenen vier Intervallfolgegesetzen noch Leitern an, die 12 andre Gesetze befolgen.) In diesen Verhältnissen (den verschiedenen Stellungen der Intervalle zueinander und zur Tonika) ist die Ursache der verschiedenen Tonalität zu suchen. Unsre ersten beiden Typen enthalten nur Halb- und Ganztonschritte, sind also diatonische Leitern und unterscheiden sich nur durch die relative Stellung der Halbtonschritte zueinander; die beiden letzten Typen enthalten übermäßige Sekundenschritte, und zwar Typus III einen übermäßigen Sekundschritt, drei Halbtonschritte, Typus IV zwei übermäßige Sekundschritte und vier Halbtöne.

Sowohl aus den von uns gefundenen wie den von Tagore aufgezählten Leitern geht hervor, daß trotz der vielen Kombinationen niemals die Tonika Ausgangspunkt eines übermäßigen Ganztonschrittes ist[1]). Die Tonika muß also durch diatonische Intervalle (Ganz- oder Halbtöne) eingeschlossen sein. In unsrer Musik charakterisiert die Art des Einschlusses (also die melodische Stellung) die Tonika ebenso sehr, wie die oben angegebenen Momente der Frequenz und Dauer usw.; wir empfinden als Tonika denjenigen Ton, von dem nach unten ein Halbton-, nach oben ein Ganztonschritt ausgeht, (*h-c-d*), oder vielmehr, um uns psychologisch genauer auszudrücken: zu dem von unten (resp. oben) ein Halbtonschritt (resp. Ganztonschritt) leitet, die deshalb auch als »Leittöne« bezeichnet werden. Es ist klar, daß in Melodien, denen Moden nach Art der Kirchentöne zugrunde liegen, also auch in den indischen, die psychologische Wirksamkeit der melodischen Stellung hinter den andern tonalitätbestimmenden Momenten zurücktritt, da es sich ja bei den Oktavengattungen gerade darum handelt, die Stellung der Tonika bei gleichbleibendem Intervallfolgegesetz zu variieren[2]). Trotzdem wird man auch hier von Leittönen sprechen können, nur müssen noch andre Faktoren hinzutreten, durch welche die Zugehörigkeit des Leittons zur Tonika deutlich wird (vgl. S. 392).

Aus dem Tonalitätsgefühl für verschiedene Moden bei gleicher Intervallenfolge kann man von vornherein vermuten, daß einem Wechsel des

---

1) Auch in den Hindustani-Leitern, die Day anführt, kommen solche Formen nicht vor, dagegen aber in 12 Karnātik-Leitern.

2) Max Meyer hat versucht, ein allgemein geltendes psychologisches Tonikagesetz zu formulieren. Wir können auf seine Theorien in diesem Zusammenhange nicht eingehen, und behalten uns vor, sie bei andrer Gelegenheit genauer zu erörtern.

melodischen Schwerpunktes bei unverändertem Tonmaterial ein Wechsel der Gesamttonalität der Melodie entspricht, also eine Modulation, wie wir sie, außer der Modulation von einer Durtonart in die dazugehörige Molltonart (*C*-dur nach *A*-moll, Wechsel von *Do*- und *La*-modus) nicht kennen. Eine solche finden wir z. B. im Stück 21, in welchem sich ein *La*-modus auf *fis* verschiebt in einen *Mi*-modus auf *cis*. Sehr charakteristisch ist auch im Stück 7 die Verschiebung des *Sol*-modus auf *c* in den *Re*-modus auf *g*, sowie die analoge Modulation in Nr. 2 (*Sol*-modus auf *b* — *Re*-modus auf *f*). Bei all diesen Modulationen verschiebt sich der melodische Schwerpunkt um eine Quarte nach abwärts.

Unsre gewöhnliche Modulation ist dagegen eine Transposition, die sich so auffassen läßt, daß bei Beibehaltung des Modus eine Verschiebung des Tonmaterials um ein gegebenes Intervall eintritt. Das Intervall, um welches sich das Tonmaterial verschiebt, pflegt bei uns die Quinte zu sein. Auch diese Art der Transposition ist bei den Indern gebräuchlich; so verschiebt sich im Stück 4 dieselbe Melodie zweimal um eine Quinte nach unten[1]).

Da die Quintenverschiebung bei uns deutlich mit dem Harmoniegefühl zusammenhängt, möchten wir auch hier eine derartige Beziehung annehmen, ohne uns allerdings zu entscheiden, ob das Harmoniegefühl die Ursache der Quintenverschiebung ist oder ob letztere aus irgend welchen andern, vorläufig unbekannten Ursachen entstanden, erst zur Entwicklung eines Harmoniegefühls geführt hat. Auch in der japanischen Musik kommen ähnliche Transpositionen vor[2]).

Die schon erwähnte auffallende Bevorzugung des *Mi*-modus in unsren Melodien, von denen sich eine große Anzahl auf dem Dur-Dreiklang aufbauen, würde allerdings, wenn nicht etwa europäischer Einfluß hier mitgespielt hat, auf ein Konsonanzgefühl in unserem Sinne hindeuten.

Auch die Spielweise des Dilrubā ist in dieser Hinsicht interessant. Das c_0 der zweiten leeren Saite wird — in absteigender Häufigkeit — zusammen mit *c*, *g*, *f* oder *e*; (selten) *d* oder *a* angestrichen, nie aber zusammen mit *es* (!), *fis*, *as* (!), *b* oder *h*. Hiernach hätten die Inder wohl ein Gefühl für die Konsonanz der Oktave, Quinte, Quarte, großen

1) Derartige Verschiebungen setzen ein Tonmaterial von relativ großem Umfang und daher bei Instrumentalisten eine gewandtere Beherrschung des Instruments voraus. Man darf vielleicht vermuten, daß der Gebrauch von Saiteninstrumenten mit beweglichen Stegen oder Bünden, vereint mit einem geringen Umfang des Tonmaterials, im Zusammenhang steht mit dem Vorkommen der Oktavengattungen. Wenn man, ohne den Umfang zu vergrößern, die Melodie durch Variationen und Modulationen bereichern will, so ist man auf eine intensive Erweiterung des Melodiematerials angewiesen und gelangt zu kleineren Tonschritten oder neuen Intervallfolgegesetzen, deren praktische Anwendung durch die Beweglichkeit der Stege erleichtert wird. (Vgl. Japan. Musik.)

2) Vgl. A. und v. H. l. c. S. 327.

Terz (letztere beiden Intervalle stehen angeblich auf einer Rangstufe) und etwa noch der großen Sexte; kleine Terz und Sexte würden aber mit dem Triton und den beiden Septimen[1]) zu den Dissonanzen gerechnet. Man wird daran erinnert, daß auch in Europa die kleine Terz sich erst spät einen Platz unter den »Konsonanzen« erkämpft hat. (Die simultane Sekunde freilich gehört auch heute noch für unser Ohr zu den unangenehmsten Dissonanzen.) Jedenfalls ist der Begriff »Moll« auf indische Musik (trotz der »harmonischen Molltonleitern«) ebensowenig anwendbar wie etwa auf japanische.

2. Begriff des Rāga.

Die indische Melodik ist noch durch andere Gesetzmäßigkeiten gebunden als durch die oben erörterten Eigentümlichkeiten des Tonsystems. Wir haben uns nunmehr mit einem Begriff zu beschäftigen, dessen Verständnis dem Europäer die allergrößten Schwierigkeiten bereitet, nämlich dem Begriff des Rāga. Die wörtliche Bedeutung läßt sich etwa als »das Stimmungerzeugende« wiedergeben. Jones[2]) identifiziert Rāga mit Tonart, Modus. Pingle[3]) stellt den Rāga als vornehm klassische Stilart auf eine Linie mit andern Stilarten. Tagore[4]) sagt, es gäbe kein englisches Wort, das dem Rāgabegriff adaequat wäre, ja, dieser Begriff fehle der europäischen Musik überhaupt. An andrer Stelle[5]) übersetzt Tagore Rāga mit »Melody-Type«, welcher Interpretation sich auch Day anschließt. Willard[6]) betont, daß auch unser Begriff »Melodie« oder »Weise« dem des Rāga nicht voll gerecht würde. In den von Tagore mitgeteilten Musikbeispielen finden wir unter andern zwei Rāgas — die sich allerdings sehr ähnlich sein sollen — nebeneinander gestellt mit der Bemerkung: »It will be seen from the above, how the two Rāgas differ from each other in essential particulars«. Wir konnten selbst bei sorgfältigster Analyse diese »essential particulars« nicht entdecken. Unser Parse spielte uns Rāga Behāg vor; gleich darauf denselben Rāga noch »auf zwei andere Arten«. Zunächst schien es uns, als hätten wir drei völlig verschiedene Melodien gehört. Herr Dr. Simon teilt uns brieflich mit, daß vom Rāga in der handschriftlichen Literatur »zwar nirgends explicite, aber oft genug implicite die Rede ist«.

Man wird zugeben müssen, daß ohne die Kenntnis dieser Literatur einiger Mut dazu gehört, an die Entwirrung dieses Knotens von Widersprüchen sich heranzuwagen. Das letzte Wort in dieser Angelegenheit

1) Vgl. auch die Vermeidung des Si-Modus (»Si contra Fa«).
2) l. c.
3) l. c.
4) Hindu Music.
5) Specimina.
6) In Tagore's Sammlung.

gebührt sicherlich dem Orientalisten; sie mit Stillschweigen zu übergehen, schien aber bei der bedeutenden Rolle, die der Rāgabegriff offenbar nicht nur in der theoretischen, sondern auch in der praktischen indischen Musik spielt, nicht angängig.

Wir wollen zunächst die Unmöglichkeit nachweisen, den Rāgabegriff mit einem unsrer europäischen musikalischen Begriffe zu identifizieren. Rāga deckt sich nicht mit dem Begriff Tonleiter: denn es gibt verschiedene Rāgas, denen dieselbe Leiter zugrunde liegt. Ebensowenig ist Rāga mit Modus zu verwechseln, denn derselbe Modus kann sich bei verschiedenen Rāgas finden. Als bestimmte Melodie in unsrem Sinne kann man Rāga nicht bezeichnen, weil die innerhalb eines und desselben Rāgas zulässigen Variationen einen ganz verschiedenen melodischen Eindruck auf uns machen. Allerdings konnten Verwechslungen des Rāga mit diesen Begriffen nur vorkommen, weil jeder dieser Begriffe mit zu den Bestimmungsstücken des Rāga gehört. Ein und derselbe Rāga kann stets nur aus demselben Tonmaterial bestehen; d. h. das Intervallfolgegesetz der Leiter muß gewahrt bleiben. Leiterfremde Töne sind als rāgafremde Töne (Vivādī) verpönt[1]. Es gibt Rāgas, die in der aufsteigenden Melodik ein anderes Leitergesetz (Ārohaṇa) befolgen, als in der absteigenden (Āvarohaṇa), analog unsrem melodischen Moll. Auch der Modus ist für jeden Rāga bestimmt. Denn die melodischen Schwerpunkte, die den Modus charakterisieren (Tonika und Dominanten in unsrem Sinne) kennzeichnen auch den Rāga in seiner Tonalität. Dies ist offenbar ein sehr wichtiges Kriterium, auf das wir noch zurückkommen werden.

Ursprünglich war der Rāga vermutlich eine Melodie in unsrem Sinne, von einem bestimmten Komponisten herrührend. Von diesen teilweise sehr alten Melodien hat sich durch mündliche und schriftliche Tradition dasjenige bis auf den heutigen Tag erhalten, was nach indischen Begriffen das wesentliche an ihnen ist, eine Art Melodieskelett, das für die heutigen Kompositionen nicht nur vorbildlich, sondern normativ geworden ist[2]. Neuere Kompositionen, die die alten Vorbilder nicht berücksichtigen, gelten als stilverletzend und unklassisch. Es gibt daher keine Komponisten in unserm Sinne, da die Kompositionen eigentlich Variationen eines alten Themas sind. Andrerseits ist jeder reproduzierende gleichzeitig produzierender Künstler, da dem Spieler nie eine voll ausgeführte Komposition übermittelt wird.

Die Variationen, welche den Gesetzmäßigkeiten keinen Abbruch tun,

---

1) Allerdings ist es, vermutlich aber erst in jüngerer Zeit, bei gewissen Rāgas üblich, einzelne Rāgatöne mit rāgafremden Tönen wechseln zu lassen (vgl. Day, l. c. S. 44).

2) Der Ausdruck rāga ist jüngeren Datums; der Begriff deckt sich mit dem älteren der jāti (vgl. Grosset, l. c. S. 88; Day, l. c. S. 38).

bestehen, soweit wir beobachten konnten, in folgendem: Töne, die nicht als melodische Schwerpunkte zur Charakteristik des Rāga gehören, können ausfallen. Wiederholungen einzelner Töne und melodischer Phrasen sind dem Belieben des Spielers anheim gestellt. Rhythmische Änderungen sind ebenfalls in weitem Maße gestattet. Aus unsren Beispielen[1]) müßte man sogar schließen, daß auch die taktliche Einteilung nicht durch den Rāga normiert ist. Von andrer kompetenter Seite wird dagegen versichert, daß zu jedem Rāga ein bestimmter Takt (Tālā) gehöre.

Das gänzlich Unveränderliche des Rāga sind seine mehrfach erwähnten charakteristischen Haupttöne: Diese sind nicht nur durch Frequenz und Dauer ausgezeichnet, sondern auch durch gewisse melodische Formeln (Verzierungen) z. B.



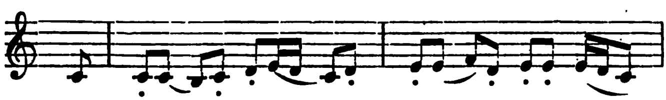
(Aus Nr. 15 unsrer Notenbeispiele.)

Hierher gehört auch die Schlußformel des Joḍa (vgl. S. 392).

Zu den Charakteristiken des Rāga gehört auch die Mūrchanā; auch über diesen Begriff herrscht weder in der indischen Originalliteratur noch in den europäischen Interpretationen Einigkeit. Wahrscheinlich bedeutet Mūrchanā[2]) ein Legato, das einen Hauptton des Rāga mit anderen Tönen verbindet; ob nur eine oder mehrere, benachbarte oder entferntere Tonstufen mit dem Hauptton verbunden werden, ist schwer zu entscheiden; vielleicht handelt es sich um eine Art Pralltriller (Hauptton mit nebenliegender Śruti? [Pingle]), vielleicht um eine im Glissando ausgeführte Leiter[3]), vielleicht auch bloß um die Legato-Technik im allgemeinen, durch die melodische Phrasen, zu einer Einheit verbunden, andern gegenübergestellt werden. Daß diese Art der Phrasierung eine wesentliche Rolle in der indischen Musik spielt, konnten wir z. B. daraus entnehmen, daß in Nr. 19, wenn statt:



folgende Strichart verwendet wird:



1) Vgl. Nr. 15a und 15b; 18a, 18b und 18c.

2) Day erklärt Mūrchanā als die Summe aller Charakteristiken (also die Charakteristik) eines Rāgas, gibt aber für diese Interpretation keine Quellen an.

3) Vgl. Grosset, l. c. S. 86.

das Stück nach Davar's Aussage einen ganz anderen Charakter erhält[1]). Nicht nur die Legato-, auch die Glissando-Technik haben die Inder zu großer Vollkommenheit ausgebildet.

Im allgemeinen werden zwei Arten des Glissandos unterschieden: Die eine entspricht unserm Geigenglissando, besteht also aus einem Gleiten des Fingers über die Saite (Gamaka, Ghṛshṭaka, oder Ghasita[2]), bei der andern wird der Hauptton, während er erklingt, durch eine Verstärkung des Saitendrucks erhöht. (Miṇḍa[3]). Mit dieser Glissandotechnik werden nicht nur unmittelbar benachbarte Töne, sondern auch größere Intervalle verbunden, auch wird der Mordent durch Verdoppelung zum Triller ausgebildet. Außer dem einfachen Triller ohne Nachschlag (Janjama) wird oft aus drei nebeneinanderliegenden Tönen eine Art Triller (Murki) gebildet.

Wie wichtig die Mūrchanās und andere Verzierungsformen sind, ist daraus ersichtlich, daß ihr Fehlen die ganze Stilform verändert; aus dem Rāga wird ein Jīlha, eine leichtere musikalische Form, welche sich minder streng an die Rāgagesetze hält.

Neue Formen werden auch durch die Vermischung zweier Rāgas gebildet (vgl. Notenbeispiel Nr. 14, 25). In derartigen Mischrāgas, die hauptsächlich in Nordindien häufig sind, findet man also verschiedene Leitern, Moden usw. vereinigt. Das Erkennen des Rāga in einer Melodie setzt schon bei den Indern einen hohen Grad musikalischer Bildung voraus, ist also für den Europäer um so schwieriger.

Die Angaben der Autoren über die Zahl der existierenden Rāgas ist außerordentlich schwankend. Zur Zeit Krishna's soll es 16000 gegeben haben, Somā (um 1600) kennt 960, Kalinātha 90 usw.

Nach orientalischer Weise entspricht dem Rāgabegriff eine symbolisch-mythologische Personifikation, die in bildlichen Darstellungen Ausdruck findet. Die männlichen Rāgas haben eine Anzahl weiblicher Rāgiṇīs im Gefolge. Ein musikalischer Unterschied zwischen Rāgas und Rāgiṇīs besteht nach den Angaben der Autoren nicht. Dagegen besteht zwischen den einzelnen Rāgas oder Rāgiṇīs offenbar ein Unterschied des Stimmungsgehaltes, der für den Inder so stark ist, daß jeder Rāga nur zu bestimmten Tages- und Jahreszeiten vorgetragen werden darf. Der Unkundige würde daher bei einem indischen Musiker unbedingt eine Fehlbitte tun, wenn er ihn am Vormittag auffordern würde, einen Rāga zu spielen, der für den Abend bestimmt ist. Wahrscheinlich ist es nicht sowohl der

1) Auch in der japanischen Vokal- und Instrumentalmusik unterscheidet die Legatotechnik den vornehmen Musikstil von dem gewöhnlichen.

2) Offenbar identisch mit dem von R. Simon, l. c., sub Nr. 10 erwähnten »Gharshaṇa«.

3) Bei Simon sub Nr. 6 »Dolana«. Dieselbe Saitendrucktechnik spielt eine große Rolle in der Spielweise der japanischen Koto (vgl. A. und v. H. l. c. S. 324).

musikalische Stimmungsgehalt als der des alten Originaltextes, der diesem strengen Reglement zugrunde liegt. Überhaupt scheint Text und Melodie in inniger Beziehung zu einander zu stehen; die 29 verschiedenen musikalischen Stilformen, die Tagore[1]) anführt, unterscheiden sich hauptsächlich durch den Text, meist auch durch den Aufbau der Gesänge. Außer wirklichen Textworten werden häufig die indischen Solmisationssilben und Trommelsilben (vergl. S. 398 Anm. 1) verwendet. Befremdend wirkt es, daß auch der Name der Stilart im Text vorkommen muß. Wir greifen von den Stilformen zur näheren Besprechung diejenigen heraus, die sich in unsren Notenbeispielen vertreten finden.

Die bemerkenswerteste ist Ālāpa oder Joḍa, die nach Pingle eine spätere Form des Dhrupada[2]) darstellt. Sie läßt den Rāgacharakter deutlich erkennen und soll an dessen Gesetzmäßigkeiten am strengsten festhalten; Tonfolgen und Haupttöne (Vādī) dürfen nicht verändert werden, rāgafremde Töne (Vivādī) sind verpönt, und die Noten müssen von richtiger Dauer sein. Das ganze Stück wird vorwiegend glissando vorgetragen, mit viel Verzierungen (Mūrchanās) und in langsamem Tempo, besitzt keine strenge rhythmische Gliederung, keine bestimmte Taktart. Die Melodie wird ohne Text mit Brummstimme oder auf sinnlosen Silben oder Solmisationssilben gesungen; den Abschluß des Liedes bildet eine stereotype Kadenz (Mukh [Antlitz]). Z. B.:

oder:



(vgl. Stück 17b).

Die mit × bezeichneten Töne (*h* und *des*), die man wohl als Leittöne bezeichnen kann, variieren je nach dem Rāga zu *b* oder *a* resp. *d* oder *es*. Diese Kadenz soll dem Hörer den Schluß des Stückes[3]) anzeigen und dient wohl gleichzeitig mit zur Charakterisierung der Tonika. Wir werden einerseits an die bekannte Schlußformel der Zigeunermelodien, andererseits an die »Tropen« erinnert, die ebenfalls für die Unterscheidung der plagalen und authentischen Kirchentöne Bedeutung hatten.

Die bisher genannten Formen gehören der vornehmen klassischen Musik an, die Musikbeispiele der Gruppe *A* und *C* stimmen dagegen mit der Beschreibung überein, die in der Literatur von der Stilform Thumri[4])

1) Specimina of Indian songs.

2) Dhrupada ist seinerseits wieder eine spätere Form der alten originalen Padas und Bhajamas (Gebete, Psalmen, Liebeslieder an Krishṇa); auf den Dhrupada greifen sanskritunkundige indische Musiker bei Streitfragen über Form oder Skelett eines Rāga zurück, da er sich von der alten Tradition wenig entfernt. — Vgl. auch Day, l. c. S. 86.

3) Nach Day bildet der Ālāpa gewissermaßen den ersten Satz des Rāga, dem regelmäßig ein zweiter, streng rhythmischer Satz, Madhyamakāla, folgt. Vielleicht entspricht diesem das, was Davar als »gewöhnliche Form« bezeichnet (vgl. Nr. 17a und b).

4) Day schreibt »Thungri«.

entworfen wird. Danach wären Thumri Tanz- und Liebeslieder, in welchen leichte Rāgas und einfache Tālas verwendet werden; der Umfang dieser Gesänge beschränkt sich auf eine Oktave; Minḍa und Ghasita sind selten.

Dem Thumri ähnlich, aber durch besonders viel Koloraturen (Tāna) und rhythmische Freiheiten ausgezeichnet, ist das ursprünglich persische Ghazal. Die Musikbeispiele 18c und 26 repräsentieren diese Form.

3. Rhythmus.

Die Einteilung einer Melodie in Takte ist lediglich ein Hilfsmittel für die Auffassung des Rhythmus. Die Taktstriche sind dazu da, bestimmte gleichgroße rhythmische Gruppen den Hauptakzenten (Ictus) entsprechend zu begrenzen. Der psychische Vorgang der rhythmischen Auffassung wird hierdurch nur unvollkommen dargestellt. Über das Tempo sagt die Takteinteilung nichts aus; die Elemente unseres Notierungssystems (Achtel, Viertel) besitzen keinen absoluten Dauerwert; ob ein Komponist ein Stück als Andante im $^3/_8$- oder als Allegretto im $^3/_4$-Takt schreibt, ist vollkommen seiner Willkür überlassen. Die feinere rhythmische Gliederung innerhalb des Taktes, der Wechsel längerer oder kürzerer Noten hat mit der Takteinteilung nur insofern zu tun, als Längen neben Kürzen ein psychisches Übergewicht haben und gleichsam akzentuiert erscheinen; da dem Übereinkommen nach der Taktstrich regelmäßig vor den Hauptakzent gesetzt wird, finden wir, wenn wir den Takt als losgelöste Einheit betrachten, gewöhnlich die längere Note am Beginn des Taktes, also einen fallenden Rhythmus. Wollte man mit den Taktstrichen die psychologisch zusammengehörenden Gruppen begrenzen, dann müßte man umgekehrt die Taktstriche vor den weniger betonten (kürzeren oder rhythmisch mehr gegliederten) Teil der Gruppe und hinter den Hauptakzent (den längeren, rhythmisch ungegliederten Teil) setzen. Es würde dann der sogenannte Auftakt, welcher zum Akzent hindrängt, mit diesem auch graphisch vereint sein [1]). Die Erwartungsspannung, die in diesem hindrängenden Moment liegt, verleiht auch dem Auftakt selbst eine gewisse Betonung, die sich besonders deutlich im $^3/_4$-Takte  zeigt [2]). Durch den betonten Auftakt unterscheidet sich der echte $^4/_4$-Takt  von dem

---

1) Wir haben hier selbstverständlich nur die einfachsten Verhältnisse im Auge und sehen von allen rhythmischen Pikanterien ab.

2) Die Betonung des Auftaktes konnte auch experimentell nachgewiesen werden, vgl. Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus, Philos. Studien IX. und Ebhardt, Beitr. z. Psychol. des Rhythmus und des Tempo, Ztschr. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane, Bd. 18.

aus zwei $^2/_4$-Takten bestehenden $^2/_2$-Takt  In letzterem sind das erste und das dritte Viertel als gute Taktteile der beiden $^2/_4$-Takte betont; doch ist der Ton auf 3 schwächer, weil es der schlechte Taktteil des $^2/_2$-Taktes ist. Solche Zusammenfassungen kleinerer Takte in größere sind auch in unsrer Musik häufig. Der bekannteste Takt dieser Art ist der $^6/_8$-Takt, der eine Zusammenfassung von zwei $^3/_8$-Takten darstellt  Bei dem in Achtel gegliederten $^3/_4$-Takt dagegen fiele der zweite Hauptton auf das 5. Achtel entsprechend dem obigen Schema  Entgegen der graphischen Ausdrucksweise fassen wir häufig größere melodische Perioden zu einer psychologischen Einheit zusammen (z. B. in der 4-taktigen Passacaglia). Diesem Gefühl für die Zusammengehörigkeit größerer Perioden arbeiten die Taktstriche in gewisser Weise entgegen, indem über den Taktstrich hinweg manchmal ein innigerer Zusammenhang der Melodie besteht als zwischen den Taktstrichen. Es ist wohl möglich, daß wir durch das optische Taktbild uns verführen lassen, eigentlich unselbständige kleinere Gruppen als selbständige Einheit aufzufassen, und dadurch das Gefühl für die Einheitlichkeit großer Gruppen geschwächt wird. Die Gliederung in kleine Takte, die Anwendung zahlreicher Icten ist ein Erfordernis der polyphonen Musik, und die einzelnen Stimmen rhythmisch zusammenzuhalten; so nahm auch, je mehr sich die Aufmerksamkeit dem Zusammenklang zuwendete, das Gefühl für die melodische Zusammengehörigkeit allmälig ab. Die Vertikale in der Partitur ist der Feind der Horizontalen.

In der homophonen Musik dagegen ist die Melodie durch keine derartigen Hindernisse eingeschränkt. Es ist anzunehmen, daß, wo die Aufmerksamkeit nicht vom Melodischen abgelenkt wird, sich leichter ein starkes Gefühl für größere melodische und rhythmische Zusammenhänge ausbilden kann.

Hieraus ergibt sich unmittelbar, daß ungeradzahlige Taktarten, $^5/_4$, $^7/_4$ usw., die wir unwillkürlich durch Icten in zwei oder mehr Teile zerlegen, homophon musizierenden Völkern viel natürlicher erscheinen und daher bei ihnen häufiger sind als bei uns. Auch ist in einer längeren nicht durch Icten unterbrochenen Periode eine abwechslungsreichere rhythmische Gliederung möglich; offenbar ist die Variationsmöglichkeit nach Anzahl, relativer Dauer und Verteilung der Längen und Kürzen um so größer, je länger die ictenfreie Periode. Erweiterungen und Verkürzungen eines Taktes bei seinen Wiederholungen bedeuten eine um so geringfügigere Veränderung, je kleiner sie sind im Verhältnis zur absoluten Länge des Taktes. Ein $^5/_4$-Takt zwischen $^4/_4$-Takten wird natürlich

stärker als Unregelmäßigkeit empfunden als ein $^{13}/_4$-Takt zwischen $^{12}/_4$-Takten.

Wir haben bisher versucht, in aller Kürze die rhythmischen Verhältnisse zu deduzieren, die sich in homophoner Musik im Gegensatz zur polyphonen und harmonischen Musik ergeben können; bevor wir aber an ihre induktive Bestätigung durch unsere indischen Melodien gehen, wollen wir noch die Kriterien erörtern, nach welchen wir, wie Musik überhaupt, so auch die fremder Völker rhythmisch auffassen: Neben den bereits erwähnten Kriterien der dynamischen Akzentuierung (Intensitätsunterschiede) und der relativen Tondauer (Temporale Unterschiede) wird unsere rhythmische Auffassung (Gruppierung durch Verteilung subjektiver Akzente) noch durch eine Reihe qualitativer Faktoren geleitet. Ein Ton mag sich ceteris paribus durch Tonhöhe und Klangfarbe oder was immer von einer Reihe andrer Töne unterscheiden, immer wird die Aufmerksamkeit durch die Abweichung in Anspruch genommen und der betreffende Ton erhält so ein psychisches Übergewicht (Psychologischer Akzent). In der Melodie, wo wir es immer mit einer Reihe verschiedener Tonhöhen zu tun haben, kommen außer dem rein tonalen Element (relative und absolute Tonhöhe)[1]) gewisse melodische Momente in Betracht. Das häufige Wiederkehren einzelner Töne und ganzer Phrasen stattet dieselben mit einer gewissen Bekanntheitsqualität aus und hebt sie so vor anderen hervor. Gewisse stereotype Wendungen, die zu einer Wiederholung überleiten oder zu einem Abschluß führen, lassen den Eintritt der bekannten oder abschließenden Töne auf dem guten Taktteil erwarten. In der harmonischen Musik kommen noch eine Anzahl von Momenten hinzu, die sich aus den psychologischen Eigentümlichkeiten simultan erklingender Töne (Konsonanz, Distanz usw.) ergeben, von denen wir aber hier füglich absehen können.

Wir dürfen wohl annehmen, daß mit dieser Aufzählung die psychologischen Momente, die für die Rhythmisierung in Betracht kommen, auch für exotische Musik erschöpft sind, ob aber und in welchem Sinne eine Abstufung der Wertigkeit unter ihnen statthat, ist schon in unsrer Musik nicht leicht zu entscheiden, umso schwieriger in fremdländischer. Analogieschlüsse nach unserer Musik sind jedenfalls zu verwerfen.

Alle erwähnten Momente können vikariierend füreinander eintreten, können vereint sich unterstützen oder, miteinander konkurrierend, sich gegenseitig abschwächen. Unsere Melodik ist derart, daß die einzelnen Momente sich meist wechselseitig unterstützen, während ihr Gegeneinanderarbeiten nur gelegentlich als rhythmische Pikanterie vorkommt.

---

1) Höhere Töne sind bekanntlich durch größere Empfindungsstärke, tiefere Töne durch ein größeres Volumen ausgezeichnet.

Es ist sehr wohl möglich, daß in homophoner Musik gerade in dem Gegeneinanderarbeiten der einzelnen Faktoren ein Ausdrucksmittel von besonderem Reiz liegt, das, ähnlich wie bei uns der harmonische Zusammenklang, im Laufe der Jahrhunderte zu einer Stileigentümlichkeit geworden ist, deren Beherrschung durch »phylogenetische Einübung Allgemeingut des Volkes geworden ist. Eine andere Möglichkeit wäre die, daß einem oder dem anderen der rhythmusbestimmenden Faktoren ein derartiges Übergewicht zukommt, daß das Gegenspiel der anderen im Hintergrunde des Bewußtseins bleibt und die durch den einen Faktor bedingte Auffassung nicht stört.

Unsere indischen Melodien zeigen uns eine treffliche Illustration der erörterten Verhältnisse. Zunächst möge ein Beispiel zeigen, wie wir zu einer Art der Rhythmisierung gelangen, die der indischen, wenigstens dem dynamischen Akzent nach, entgegenläuft. Den Anfang der Melodie Nr. 2



in der wir durch die dynamischen Akzente (Handschlag) einen zweiteiligen Rhythmus erkennen, fassen wir folgendermaßen: Die Achtelfiguren[1]) (1, 2, 3 und 7, 8) scheinen uns infolge ihrer reicheren Gliederung als Auftakte zu den schwereren ungegliederten Vierteln hinzuleiten; letztere (4 und 9) sind daher für uns die guten Taktteile; diese psychologischen Motive sind so stark für uns, daß wir die synkopierte Wirkung von 10 mit in Kauf nehmen; isoliert hätten wir 9 als Auftakt zu einem guten Taktteil 10 gefaßt. Unsere Taktauffassung wird durch den weiteren Verlauf der Melodie (s. S. 355) noch gefestigt und durch den konträren dynamischen Akzent nicht gestört. Diesen Sinn hat es, wenn wir sagen, die Inder betonen die »schlechten« Taktteile. Es liegen also zwei Möglichkeiten vor: Entweder *unsere schlechten* Taktteile entsprechen den *guten Taktteilen der Inder* (nach nicht-dynamischen Kriterien) — dann entspricht der aufgesetzte dynamische Akzent zwar unserer Art der dynamischen Akzentuierung auf dem guten Taktteil, die melodische Rhythmisierung müßte aber anderen Kriterien folgen als bei uns. Oder *unsere schlechten* Taktteile sind *auch für die Inder* schlechte Taktteile, dann stimmen wir in der melodischen Rhythmisierung mit ihnen überein, aber der aufgesetzte dynamische Akzent ist unserem entgegengesetzt. Diese uns ungewohnte Art der Rhythmisierung tritt in den indischen Melodien auch sonst vielfach zutage (Synkopen, rhythmische Verschiebungen). Sie

1) Die Sechszehntel bei 4 und 6 wirken nur als Mordente und geben als solche den verzierten Tönen einen melodischen Akzent. Die Wirkung wird durch die hier gewählte vereinfachte Schreibweise nicht geändert.

ist auch bei den Siamesen[1]), Javanen[2]), Japanern[3]) und verschiedenen nordamerikanischen Indianerstämmen[4]) beobachtet worden. Schon hieraus geht hervor, daß es sich im vorliegenden Fall nicht um eine vereinzelte Pikanterie handeln kann, ganz abgesehen von der Volkstümlichkeit des Liedes und dem Bildungsmangel der Sängerinnen. Nach dem oben Gesagten läßt sich die Gegenrhythmisierung vielleicht so interpretieren, daß die subjektive Eindringlichkeit der melodischen Rhythmisierung, die in unserem Sinne guten Taktteile derartig stark hervorhebt, daß eine Addition dynamischer Akzente zu den melodischen unnötig ist, vielmehr über den Melodierhythmus ein zweiter, entgegengesetzter, gelegt werden kann[5]); wir hätten hier eine Art rhythmischen Kontrapunkts.

Vielleicht hat auch die Akzentuierung der schlechten Taktteile eine

---

1) Vgl. Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen, Beitr. z. Akustik u. Musikwiss. Heft III (1901).

2) Vgl. Land, Die Tonkunst der Javanen, Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. V. (1889).

3) Vgl. Abraham und v. Hornbostel l. c.

4) Vgl. Stumpf, Lieder der Bellakula-Indianer, Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. II. (1886) und Phonographierte Indianermelodien, ebenda VIII. (1892).

5) Für diese Interpretation spricht vielleicht auch das Verhältnis von Text und Melodie in altindischen Gesängen, über das wir allerdings nicht nach eigener Erfahrung urteilen können. Nach Burnell (Ārsheyabrāhmaṇa, Mangalore 1876, Einleitung) wird in der frühesten Literatur zwar schon zwischen Gesang (sāman) und Text (ṛic) unterschieden, ersterer aber für wichtiger gehalten. Textakzent und Melodietöne werden in früher Zeit identifiziert (Saṃhitopanishadbrāhmaṇa, 1877 S. VIII) und bei der Rezitation des Sāmaveda mit den Fingern markiert (Jaiminiyatext S. XIV ff., woselbst eine Art Guidonischer Hand, die sich werkwürdigerweise auch in China findet, vgl. Gilman, Chinese musical system; Philos. Rev. Boston 1892). Der Sinn der vedischen Texte war schon in einer Zeit unverständlich geworden lange bevor sie schriftlich fixiert wurden (Ṛiktantravyākaraṇa, 1879). Zweifellos ist der vedische Akzent ein rein tonaler: man unterscheidet einen Tiefton (anudātta), Hochton (udātta) uud Höchstton (svarita). Der eigentliche dynamische Sprechakzent ist von dem tonalen unabhängig (ähnlich im Chinesischen, den indochinesischen Sprachen, den Bantu-Sprachen, dem Eve (Togo) und wahrscheinlich auch in der altgriechischen Rezitation; vgl. M. Haug, Über die vedischen Akzente, Ztschr. d. deutsch. morgenl. Ges. 17, 1863 und Über das Wesen und den Wert des vedischen Akzents, Münchner Akad. Ber. 13, 1872; J. Wackernagel, Altindische Grammatik, Göttingen, 1896, I. §§ 244 ff.; O. Fleischer, Neumenstudien, I. Leipzig 1895). Aus all diesem darf man wohl schließen, daß der Melodierhythmus auch für die indische Metrik von höherer Bedeutung ist als der dynamische Akzent. Dasselbe meint offenbar H. Jacobi (On Indian metrics, Wiener Zeitschr. f. d. Kunde der Morgenl. V. 1891), wenn er die (dynamischen) Trommelrhythmen für sekundär hält und aus der paradox klingenden Behauptung: »Indian music is not rhythmical«, folgert, der Ictus könne zur Erklärung der indischen Metrik nicht herangezogen werden. — Übrigens braucht, was der Liturgie des Somaopfers eigentümlich war (vgl. auch Chrysander, Über altindische Opfermusik, Vierteljahrsschrift f. Musikw. I. 1885), nicht auch für profane moderne Musik zu gelten. Wir wollen uns daher mit diesem kurzen Hinweis begnügen, ohne uns auf weittragende theoretische Verallgemeinerungen einzulassen.

ähnliche psychologische Ursache, wie bei uns die Betonung des Auftaktes (s. oben). Auch in den anderen Melodien, in denen wir die Trommelbegleitung festlegen konnten, fanden wir rhythmische Kontrapunkte. In Nr. 27 ist nach unserer Auffassung der Trommelrhythmus dem Melodierhythmus total entgegengesetzt. Während in diesem $^5/_4$-Takt (nach unserer Schreibweise) 1 und 3 und allenfalls 5 betont ist, fallen die Trommelschläge auf das 1., 2. und 4. Achtel. Ähnlich in Nr. 19, 20, 23, 24[1]).

Auch wir kennen in unserer Musik ein Gegeneinanderarbeiten der rhythmusbestimmenden Elemente, wenn auch nur selten und gelegentlich während weniger Takte oder kurzer Teile. Schon nach wenigen Takten einer Melodie sind wir in eine bestimmte rhythmische Auffassung hineingezwungen, die wir auch im Bewußtsein festhalten, wenn durch die rhythmische oder melodische Betonung eine Taktverschiebung oder Taktänderung dem Bewußtsein mitaufgedrängt wird. Die hierbei nötige Teilung der Aufmerksamkeit fällt uns schwer. Der Anfänger pflegt sich dadurch zu helfen, daß er das innerliche Festhalten des alten Rhythmus auch äußerlich durch Betonung markiert. Wendet man die Aufmerksamkeit zu sehr der neuen rhythmischen Gruppierung zu, so kann man die alte Rhythmisierung ganz aus dem Bewußtsein verlieren; dann hört allerdings auch der Reiz der Gegenrhythmisierung auf und das Einsetzen und Aufhören des neuen Rhythmus erscheint, da die logische Verbindung fehlt, sprunghaft. Bei den Indern finden wir so häufig Synkopen und rhythmische Verschiebungen, daß wir oft gar keinen durchgehenden Hauptrhythmus bestimmen, sondern gezwungen sind, fortwährende Taktverschiebungen anzunehmen. In Nr. 23 z. B. sind wir bei A gezwungen einen $^3/_4$-Takt anzunehmen, würden B aber isoliert als $^6/_8$-Takt auffassen. Ähnlich hätten wir Nr. 25 zuerst als $^3/_4$-Takt bezeichnet, doch wurde unsere Auffassung durch einzelne Takte, namentlich die Stelle bei E und E^1 umgestimmt; allerdings ist es auch möglich, den Anfang als $^6/_8$-Takt zu fassen[2]).

In Nr. 19 täuschen die dynamischen Akzente uns einen $^2/_4$-Takt vor, dem sich indes der erste Teil in keiner Weise fügen will; nach $^3/_4$ (oder

1) Die Inder besitzen für ihre Trommelschläge eine Art Solmisation, mit der Längen und Kürzen und technische Arten des Anschlags bezeichnet werden. Nach Pingle's Darstellung werden die Rāgas »in einen Tāla« (Rhythmus) gesetzt. Die Rhythmisierung wäre danach etwas Sekundäres und dem Spieler überlassen. Angeblich soll in neuerer Zeit die Trommelbegleitung durch komplizierte Rhythmik der Melodik Eintrag tun.

2) Wir wissen nicht, wie die Inder selbst diese Lieder rhythmisieren, immerhin mag die auffallendeTatsache, daß weder bei Pingle noch bei Tagore ein $^3/_4$-Rhythmus erwähnt wird, einen Fingerzeig geben. Dagegen bringt letzterer Beispiele für drei verschiedene $^6/_8$(?)-Takte: »Khemta« = viermal die Gruppe ♪ 𝅘𝅥𝅯; »Ekatala = zwei $^3/_8$-Gruppen (beide in »Specimina of Ind. songs«) und Chautālā = $^2/_8 + ^2/_8 + ^1/_8 + ^1/_8$ (?, in »Vedic Hymn«, 1878).

$^6/_8$?) dagegen läßt sich das ganze Stück einheitlich gliedern. Rhythmische Verschiebungen, welche in regelmäßiger Folge miteinander wechseln, lassen sich wohl besser als komplizierte Gliederung einer großen Periode darstellen. So zeigt der Trommelrhythmus in Nr. 20 eine 3-gliedrige steigende, in regelmäßigem Wechsel mit einer 2-gliedrigen fallenden Periode, und statt einen $^3/_2$-Takt mit einem $^6/_4$-Takt alternieren zu lassen, wird man wohl besser eine 12-gliedrige Gruppe annehmen. || ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ || In analoger Weise ordnen sich in Nr. 24 drei $^4/_4$-Takte zwanglos zu einer 12-teiligen Gruppe, denn wir können die Melodie ebensogut in vier 3-teilige Gruppen zerlegen. Weiter finden wir einen $^5/_8$-Takt (Melodierhythmus 2 + 3, Trommelrhythmus 3 + 2) in Nr. 27, 7-teilige Takte in Nr. 1 (3 + 4) und Nr. 8 (4 + 3), einen 13-teiligen Takt (4 + 4 + 5) in Nr. 18b, einen 14-teiligen (3 × 4 + 2 in Nr. 5), einen 16-teiligen (4 + 3 × 4) in Nr. 3.[1])

Die Annahme größerer Perioden[2]) erklärt in einfacher Weise die häufigen Erweiterungen und Verkürzungen einzelner Takte resp. Taktteile (vgl. namentlich Nr. 14 bis 19 und Analysen). Hyperkatalektische Schlüsse, wie wir sie in Nr. 14, 16 und 19 finden, entsprechen vollkommen unseren Schlußfermaten. Auch die Erweiterungen im Innern eines Taktes können Fermaten verglichen werden, weil sie meistens durch Wiederholung oder leichte Umspielung einzelner Töne entstehen (vgl. die $^5/_4$-Takte in Nr. 14, den $^6/_4$-Takt in Nr. 16 bei C usw.). Ein weiterer Beweis für die

---

1) Bei Tagore (Specimina) auch Beispiele für 10- und 15-teilige Rhythmen. Außer dem gewöhnlichen $^5/_8$-Takt (»Surphakta«) findet sich daselbst auch ein aus zwei Gruppen von ♪ ♪ 𝅘𝅥𝅯 bestehender (»Kāhārbā«)

2) Wir fanden nachträglich bei Day unsere Vermutung, daß die Inder größere Perioden zu einer Einheit zusammenfassen, bestätigt. Im Karnātik wird als Tāla ein Schema bezeichnet, nach dem die einzelnen größeren Melodieteile (Perioden) sich aufbauen. Die einzelnen Teile der Periode sind am besten als Taktgruppen zu bezeichnen, in denen die Zahl der Icten (Takte) variieren kann. Es entstehen dadurch zu den 7 Tālas je 5 Varianten (Jātis), so daß im Ganzen 35 verschiedene Perioden möglich sind. Wir geben hier die von Day mitgeteilte Tabelle in vereinfachter Form wieder, indem wir die Taktgruppen als a (mit variabler Taktzahl), b (stets 2 Takte) und c (ein Takt) bezeichnen.

Tāla	Periode
Dhruva	a, b, a, a
Mátsya	a, b, a
Rúpaka	a, b
Jhampa	a, c, b
Triputa	a, b, b
Atatāla	a, a, b, b
Ekatāla	a

Je nach der Taktzahl von b unterscheidet man folgende Varietäten:

Jāti	b =
Chaturúshra	4
Tíshra	3
Míshra	7
Cúndha	5
Sankírna	9

Besonders häufig ist Chaturúshra jāti von Triputa tāla: 4, 2, 2 unter dem speziellen Namen Āditāla.

Möglichkeit, größere Gruppen rein nach dem melodischen Rhythmus aufzufassen und im Gedächtnis zu behalten, scheint uns darin zu liegen, daß man eine Melodie sehr wohl auswendig singen resp. spielen kann, ohne sie (zählend) oder taktierend rhythmisch gliedern zu können. Es ging uns so bei mehreren Stücken mit ungewohnten Rhythmen (z. B. Nr. 1, 19), daß wir die Melodie (auch rhythmisch) richtig singen konnten, ohne noch zu wissen, um welche Taktart es sich handelte. Herr Davar spielte seine Stücke, wie man aus den untereinander übereinstimmenden Wiederholungen sehen kann, genau rhythmisch, konnte aber weder seine eigenen, noch andere indische Melodien taktieren (mit Ausnahme des 1. Teils von Nr. 14).

4. Schlußbemerkungen.

Der Aufbau unserer indischen Melodien ist sehr einfach; fast überall finden wir eine Rondoform, bei welcher ein Hauptteil von einem oder mehreren Nebenteilen abgelöst wird, um meistens in etwas veränderter Form, wiederzukehren[1]. In Nr. 2, 3 und 21 werden die Nebenteile von einer Solostimme, der Hauptteil vom Chor antiphonisch gesungen[2]. Gesangstücken geht oft eine kurze instrumentale Einleitung, die das Hauptthema schon andeutet, voraus (vgl. Nr. 20, 21, 22, 27); auch pflegen sie mit einer kurzen (von uns nicht notierten) instrumentalen Coda abzuschließen. Da die meisten unserer indischen Melodien auf dem Dreiklang aufgebaut sind, mit häufigen Quartensprüngen und Quintenverschiebungen, ferner einem großen Teil unzweifelhaft unsere temperierte Stimmung zugrunde liegt, so stehen wir ihnen weniger fremd gegenüber als vielen anderen asiatischen Weisen. Auch die Klangfarbe der Vokalmusik entspricht unserem Gefühl mehr, als beispielsweise die gequetschte Stimmgebung der Siamesen, Japaner oder Chinesen. Ob die durch den Text gegebene Stimmung in den Melodien nach unserem Gefühl getroffen ist, können wir deshalb nicht entscheiden, weil uns die Texte unbekannt sind. Wir erwähnten bereits, daß in Nr. 22 die musikalischen Mittel, das Komische auszudrücken, ähnliche sind, wie auch wir sie anwenden würden. Die fortwährenden Verschleifungen, die in der indischen Musik so beliebt sind, würden bei unseren Spielern eher gerügt werden; auch die vielen Verzierungen, eine Stileigentümlichkeit, die, nebenbei bemerkt, Instrumenten mit kurz dauerndem Klange fast immer anhaftet, sind nicht ganz nach unserem Geschmack; allerdings zeigen das Tremolo des Clavichords,

1) Nach Day besteht der typische Aufbau indischer Melodien aus zwei strengen rhythmischen Teilen: 1. Pallevi (Karnātik) oder Asthayi (Hindustani) und 2. Anupallevi (K.) oder Antāra (H.), denen als dritter Teil eine Reihe freierer Variationen: Charanam (K.) oder Abhōg (H.) folgt.

2) Auch die alten vedischen Liturgien hatten eine ähnliche Form, vgl. Burnell, Ārsheyabrāhmaṇa und Chrysander, l. c. pp. 31 f.

der stark verzierte Klavierstil zu Händels Zeiten, die italienischen Koloratur-Arien, daß auch in Europa der Geschmack in dieser Beziehung nicht immer dem heutigen gleich war.

Schließlich wollen wir noch eine im Orient ebenso verbreitete wie uns schwer verständliche soziologische Merkwürdigkeit erwähnen. Der Musikunterricht ist durch die Eifersucht arg beschränkt, mit der die Meister den Schatz der ihnen überlieferten Traditionen hüten. Dem Schüler wird das Studium sehr erschwert durch das Verbot, einen vorgespielten Rāga schriftlich zu fixieren. Ja, das Geheimnis der Rāgas wird in einzelnen; zumal mohammedanischen Familien so streng gehütet, daß der Künstler im Spiel vor Fremden leichte Veränderungen und Fehler macht, um die wahre Gestalt des Melodieskeletts zu verschleiern.

Mit dem Überhandnehmen europäischer Kultur wird trotz heiliggehaltener Tradition auch die indische Musik immer mehr von fremden Elementen durchsetzt. So erfreut sich namentlich unser Harmonium großer Beliebtheit als Begleitungsinstrument für Gesang und im Zusammenspiel mit einheimischen Instrumenten. Wenn die musikwissenschaftliche Forschung aus der musikalischen Praxis der Inder noch Belehrung empfangen und sich nicht auf die philologische Analyse der musiktheoretischen Literatur beschränkt sehen will, dann darf sie mit der Sammlung umfangreichen, womöglich phonographisch fixierten Materials nicht zögern.

Zum Schlusse erfüllen wir die angenehme Pflicht, allen denen, die unsere Arbeit durch Rat und Tat gefördert haben, insbesondere den Herren Geheimrat Stumpf (Berlin), Prof. Pischel (Berlin), Prof. Jolly (Würzburg), Dr. Simon (München), Dr. Davar (Bombay), D. F. Scheurleer (Haag) unsern herzlichsten Dank auszusprechen.